



بين الأدب والموسيقى

دراسة مقارنة في الفن الروائي

أسعد محمد علي

التأشيرة

الناشيء

بين الأدب والموسيقى

الناشيء



سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية للصحافة والنشر

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير

الدكتور محسن جاسم الموسوي

العنوان: آفاق عربية - بغداد / العراق، ص. ب (٤٠٣٢) هاتف (٤٤٣٦٠٤٤) تليكس (١٢٤١٣٥)

القراءة بالأذن ... والعين

د. عبد الواحد لؤلؤة

هل غادر الشعراء من متردّم ؟
ذلك تساؤل يراود ذهن كل قارئ جاد وهو يتناول دراسة نقدية هذه الأيام.
ما الذي لدى النقد ليقوله لنا بعد كل ما قيل ويقال من غث وسمين ؟
عرفنا من النقد من أدواته معرفة تاريخية، فراح يرسم لنا حدود التاريخ
وصروف الدهر، ليزودنا بأرضية تاريخية يقف عليها الأثر الأدبي موضوع النقد،
فنضع الأثر في «سياقه التاريخي» قبل أن نخرج برأي من يعجبه ذلك الأثر أو لا
يعجبه.

وعرفنا من النقد من أدواته معرفة لغوية، فراح يجوس بنا نحواً وصرفاً
واشتقاقاً، وفي هذه الأيام فقهاً لغوياً تارة، وعلماً لغوياً مستورداً تارة أخرى،
احتاروا في ابتداع اسم له فهو تارة «لسانية» أو «ألسنية» وهو تارة «صوتيات»
تجوس بك هي الأخرى في ما توصل اليه علماء اللغة في الغرب، ممن تيسر لهم فيض
من ادوات كهرو - مغناطيسية، نعرف ما ظهر فيها ولا نعرف ما بطن، فخرجوا علينا
برسوم وتخطيطات تحيل النص الأدبي الى خارطة، وتصطنع لغة تستعصي على غير
اصحابها، ثم يلتفت العربي الى تراثه ليقول: رحم الله الخليل بن أحمد وعبد القاهر

الجرجاني. لقد قالوا كل هذا قبل ألف سنة ونيف، وأداتهما قلم قصب وقرطاس، وعقل فذ قوامه تواضع العلماء، هذا لم يبتعد عن سوق القصّارين او مطارق النحاسين، وذلك لم يغادر مدينته قط.

وعرفنا من النقاد من أداته «علم النفس»، ذلك المستورد الآخر الذي جعل من «فرويد» اله معرفة علم الانسان ما لم يعلم، أو كاد أن يفعل. وراح اصحاب «النقد النفسي» ينثرون مفردات قاموس جديد يلتمسون له تطبيقاً في كل ما ابدع الذهن البشري: من كلكامش وهوميروس حتى آخر يهودي هاجر من بولندا ليستقر في احدى ناطحات السحاب، في انتظار جائزة «نوبل» في الآداب.

وعرفنا كذلك من النقاد اصحاب «الأنامية» وقيل «الأناسية» التي أداتها علم الانسان، وهي «الانثروبولوجيا» في لغة المتفرجة ومن شايعهم. وعرفنا وعرفنا. ومن عجب أن هذه «المدارس النقدية» جميعا تكاد تنسى الأثر الأدبي موضوع النقد، وتكاد تهمل الكتاب وكتابه جرّاء الدوران في أفلاك نظريات تستغلق على اصحابها. وتعود أنت لتسأل: ها هي الأجمّة، فأين الغابة ؟

* * *

وأين الغابة، بحق السماء ؟ !

وأذا لم تستطع نظريات النقد ومدارسه أن تقودني، أنا القارئ المسكين، الى جوهر الأثر الأدبي او الفني، فلا كانت نظريات ولا كان نقد.

ثم.. تتساءل وتعجب.. أكان الأديب او الفنان يفكر بكل هذه النظريات والتفصيلات فيفصل أثره الأدبي على قلبها. أكان صاحب كلكامش قد فصل رابعته على قالب «بحث الانسان عن سرّ الخلود» ؟ أكان صاحب «اللياذة» يفكر بفترة زمنية قوامها «دورة الشمس» أم كان شكسبير، كبيرهم الذي علمهم السحر، يحترم البداية والوسط والنهاية إجلالاً لأرسطو، وحفاظاً على ذوق اسخيلوس في احترام الوحدات الثلاث في العمل المسرحي ؟

* * *

إذا لم تكن النظريات والمدارس في خدمة الأثر الادبي، فلا كانت نظريات ولا كانت مدارس، واكررها ثلاثاً.

ولكن ضروب المعرفة والثقافة جداول تؤدي الى بعضها، او يجب ان تكون

كذلك، لتدلف الى مصب واحد عقل الانسان
وعقل الانسان هو الجرم الصغير الذي فيه احتوى العالم الأكبر.
كان أصحاب «المدارس» في القرون الوسطى يطلقون اسم «الثالوث» على
فروع المعرفة «الأدنى» الثلاثة؛ فلما زادوها فرعاً رابعاً هو «الموسيقى» أصبح
«رابع» المعرفة هو المطلوب، وما دون ذلك في فروع ثلاثة هو ثالوث «تريفيوم».
وارتبطت الكلمة اللاتينية بمعنى «لتافه» أو الأدنى منزلة في سلم المعرفة.
ولكن ماذا عن وطننا العربي اليوم؟ أما يزال في مستوى «الثالوث» في
المعرفة، ام انه يصبو الى «رابع» يضم المعرفة الموسيقية، كما يريدنا صاحب هذا
الكتاب أن نفعل

وصاحب هذه الدراسة النقدية رجل توافر على دراسة الموسيقى واتخذ
«الفيولا» آلة يعزف (يلعب؟) عليها في «الفرقة السمفونية الوطنية العراقية». ومن
هنا أهمية الدراسة فهذا رجل من «أصحاب الموسيقى»، متواضع، لا يدّعي أنه
من «أصحاب النقد» ولكنه موسيقي وقاص ويقرأ الأدب بأذنه الموسيقية، التي
تسبق عينه خطوة او خطوتين على سطور الكتاب. كيف؟ ليس الأمر بالميسور لكنه
ليس بالمستحيل، اذا أخذت النفس بالذّربة والمران، متكئاً على معرفة بفرع المعرفة
الرابع، وليس ذلك عليك بعسير، فأنت تنظر في التاريخ واللغة وعلم النفس وعلم
الانسان (والجن) اذ تقرأ كتاباً في الأدب شعراً او مسرحاً او رواية ويكون لك مما
نظرت فيه من علوم عوناً على ما تنظر فيه من أدب، فلماذا لا تنظر في هذا الفرع
الرابع من فروع المعرفة؟ ان معرفة العالم المتحضر اليوم بالموسيقى تقوم على ما
عرف من موسيقى القرون الأربعة الخوالي. ونحن لا معرفة دقيقة لنا، بموسيقى
الايغريق او الفراعنة او أهل بابل، رغم جميع الاشارات التاريخية الى منزلة
الموسيقى لدى تلك الاقوام جميعاً وكل ما نعرفه ان الموسيقى كانت تصاحب
«الأدب» في أول ظهوره شعراً او ابتهاًلاً واذ أصبح ذلك «الأدب» عبادة وتقرباً
تفرّغ الرقص عن الموسيقى وشاركهما الغناء، وهو أساساً شعر ابتهاًل. واذ تطور
عن ذلك كله «أدب المسرح» بقيت الموسيقى والرقصات والغناء جزءاً من ذلك
الأدب، يضبط ايقاعه، لفظاً ومبنى واذ تطور عن شعر الملاحم رواية اعمال
البطولة ورواية الاحداث واخبار الامم والملوك كانت «الرواية» بمعناها المعاصر في

طريقها الينا. كانت البدايات الخجولة الاولى في اواسط القرن السادس عشر في فرنسا وانجلترا. ثم خطت الرواية خطوات في القرن السابع عشر ونضجت في القرن الثامن عشر في غرب اوربا. ولما جاء القرن التاسع عشر كانت الرواية هي صنف الادب الاول الذي يعنى بظروف الحياة وشؤون البشر على تفصيل واتساع. اما القرن العشرون فقد شهد وما يزال دفقاً لا يحد من الادب الروائي يتراوح ابداعاً وابتدأً حتى لا تضبطه ضوابط.

* * *

وفي اثناء ذلك كانت الموسيقى بمعناها الاوربي المعاصر تتطور على مستويات شتى. وكانت «رابوع» الثقافة، لا ثقافة دونها الا المتخلف التافه. وكان اول فن موسيقي استوى شكلاً هو «السوناتا» توليف من الالحن يعي ارسطو في البداية والوسط والنهاية. وبداية السوناتا لحنان اثنان: اول وثان، او شديد وخفيف لا يلبثان حتى يتداخل احدهما بالآخر في الجزء الوسط من السوناتا وهو مما عرف بالتطوير. يقابل هذا في الأدب الذي يعي التقسيم الارسطي، الذي هو تقسيم منطقي في الاصل، جزء البداية او الافتتاح او الفصل الاول في المسرحية: حيث تقيم الشخصية الرئيسة وتابعها، او البطل والشرير، او العاشق والمحبوبة او كل ما يبدأ الفعل الدرامي او السرد الروائي من علاقة اثنين، ثم يأتي جزء الوسط حيث تطوير العلاقة التي تصل الذروة عن طريق حبكة في حدود الفصل الثالث من خمسة فصول في المسرحية «حسنة السبك» عند اصحاب «الكلاسيكية المجددة». فاذا استوى التطوير في اللحنين من جزء الوسط في «السوناتا» او الفصل الثالث من المسرحية او اواسط الرواية، سار ذلك التطوير نحو الخاتمة التي قد تعود الى اللحن الرئيس او جزء منه، او قد تأتي بجديد نجم عن التطوير. وكذلك الحال في الفن الادبي اذ تسير حركته بعد الذروة، الى «حل العقدة» او الانفراج في تأزم الفعل المسرحي.

وقد تطور عن هذا البناء الموسيقي الاول بناء لاحق هو «الكونشرتو» مالمبث ان تطور عنهما بناء اكثر اكتمالا هو «السمفونية» اي ترافق الالحن وانسجامها.

* * *

اراني قد أخذت حديث الموسيقى من يد صاحبه، وما ينبغي لي ! فخير لي ان

اترك ذاك الحديث لصاحبه يفصل فيه القول تفصيلا. ولكني أرى، أنا القاري، كما يرى صاحب هذه الدراسة النقدية، ان معرفة بضروب الفن الموسيقي وتطوره عبر العصور ضرورية لاثارة النص الأدبي قدر ضرورة المعرفة بالتاريخ واللغة وعلم النفس وغير ذلك من أدوات أصحاب النقد الآخرين. وأحسب ان الالمام بذلك القدر من المعرفة الموسيقية أقرب منالاً من الالمام بضروب معارف غيرها جعلها أصحاب النقد الآخرون أساساً لاستيعاب الأثر الأدبي. وحجتي في ذلك أنه أسهل منالاً على المرء أن يحيط، بمفاهيم مثل: الفيوك، المحاكاة، الروندو، القصيدة السمفونية، التتابع، اللحن الرئيس، التكرار، التناغم، النشاز، التنويع، المتواليات، التقاسيم وما الى ذلك. وليست هذه بالقائمة المسهبة ولا ضعفها اذا ما قورنت بضروب المعرفة الاخرى وما يتفرع عنها. لقد بقيت الأصول الموسيقية ثابتة نسبياً عبر عصور التطور الأوربي. والذي حدث بين «باخ» و«سكريبان» من تطور موسيقي لم يلمس الجذور بل تناول الفروع، وبقيت الأصال ثابتة في الأعم الأغلب. لذلك كان العارف بأصول الموسيقى الأوربية قادراً على «فهم» و «استيعاب» ما يحدث في أواخر القرن العشرين هذا، يعجبه أو لا يعجبه مسألة اخرى، لكن المهم أنه «يفهم» ما يحدث.



واذا أعاننتي المعرفة الموسيقية في فهم ما يحدث في التأليف الموسيقي، صرت أكثر اقتداراً على «تذوق» العمل الموسيقي: سوناتا ضوء القمر كان ذلك العمل، او كونشيرتو كمان او سمفونية بتهوفينية تاسعة. وفهم البناء الموسيقي يؤدي الى ادراك «التناغم» اي «الهارموني» كما يؤدي الى ادراك «النشاز» وكلا الأمرين معرفة، وكلا الأمرين ادراك ما لا غنى عن ادراكه في الحياة البشرية، وفي هذه الدراسة النقدية أمثلة من الفن الروائي شتى، من أربعة مشارب مختلفة: هرمان هسه، اندريه جيد، جبرا ابراهيم جبرا، ادوار الخراط. والذي يجمع هذه الأمثلة الأربعة أن الروائيين الأربعة من محبي الموسيقى ومتذوقيها بأشكال شتى لكن الأول الماني الثقافة والنشأة، وهو يحمل «رسالة» ثقافية قوامها أن الموسيقى الأوربية بدأت بالتدهور بعد «باخ» وهو ما لا يتفق كاتب الدراسة النقدية مع المؤلف فيه، وأن الثقافة الأوربية بدأت بالتدهور بعد «نيتشه» وقد يجد القارئ العربي أن هذه مسألة ثقافية «عالية الحواجب» كما يقول الانكليز. فمالنا ولهم ؟ ومالنا ولهم وما معنى الثقافة إذن إن لم تكن ماعناه العرب بكلمة «أدب» ؟ أن تأخذ

من كل علم بطرف ؟ 'وطرف العلم الذي يهمني أن آخذ به هو هذا البناء الموسيقي في رواية هرمان هسه «لعبة الكريات الزجاجية».

يساعدنا كاتب الدراسة من الكشف عن تشابه البنية الروائية مع بنية السمفونية التاسعة لبتهوفن وثمة حديث متشعب عن أسلوب «الفيوك» ونظام العمارة في عصر الباروك، وعن تشابه «اللعبة» في الرواية بنظام الكونشرتو، وعن ظهور اللحن واختفائه وعودته من جديد الخ. ويتبادر الى الذهن سؤال ملحاح كم من هذا الحديث يدركه القارئ العادي، وبخاصة اذا لم يكن قد قرأ الرواية. والجواب على نفس المستوى من البساطة على القارئ أن يبدأ فيقرأ رواية «هرمان هسه» بعد الانتهاء من قراءة الفصلين الاولين من هذه الدراسة ففيهما ما يكفي من بدايات المعرفة الموسيقية ما لا يمنع زيادة المستزيد في مصادر أخرى. فاذا قرأت الفصلين ثم الرواية ثم الفصل الثالث بلغ كاتب الدراسة غايته أو كاد أن ترى النظام الموسيقي في البناء ماثلاً في بناء الرواية عند ذلك يضي النص الروائي أمامك، ولا اعرف ناقدأ يريد أن يبلغ بقارئه اكثر من هذا

وفي رواية اندريه جيد بعنوان «المرثفون» (حرفياً مرثفو النقود) نجد تحليل البناء الروائي يفترض كذلك ان القارئ عارف بتلك الرواية، والا وجب عليه ان يقرأها قبل النظر في الفصل الرابع من هذه الدراسة هنا كذلك نجد مقارنات بين بنية «المرثفون» وبنية القصيدة السمفونية وثمة مقاطع تشبه «الروندو» في بنائها، وأخرى فيها صفة التتابع والتكرار. «وجيد» في كل ذلك يعي الموسيقى وبنائها في روايته، ويشير اشارات واضحة اليها في مقاطع يعينها وإذا كانت رواية «هسه» تصعب ملاحقة «رسالتها» الثقافية الموسيقية فان كلاً من الروائي الالماني والروائي الفرنسي يرى في الماضي صورة إبداع وفي الحاضر غياب إبداع. في الحاضر يرى «هسه» صورة «صحافة التسلية» اذ يرى «جيد» صورة «النشاز ونحن في الروايتين نتابع صورة الذهن الروائي في عبارة موسيقية، وبناء موسيقى

وفي الفصل السادس يرى المؤلف في رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود» تنويعات على لحن رئيس، أسلوب معروف من أساليب البناء الموسيقي، فالرواية تطرح موضوعها جزئياً، إيحاءً وتلميحاً، ولا يلبث الروائي أن يبدأ تنويعاته، يعبر عنها في عناوانات الفصول. كل فصل «تنويع» على لحن الرواية الرئيس، والذين يعرفون الاستاذ جبرا يعلمون أنه اذا جلس للكتابة صنع بينه وبين العالم

الخارجي حجاباً من الموسيقى: يضع مجموعة من الاسطوانات او الاشرطة ويجعل الجهاز المسكين يتلقفها تباعاً، فيغرق ساعات في موسيقى تهتف به: ودّع كل صوت غير صوتي... وعبثاً يرنّ جرس التلفون، وعبثاً تقف أنت ببابه وأصبغ يكبس جرس الباب! اذا عرفت هذا لن تستغرب البناء الموسيقي في «البحث» ولكن، مرة اخرى، عليك أن تقرأ الرواية أولاً، ثم الفصل، ولا بأس من عودة الى الرواية فتقراها من جديد، بأذن وعين في آن معاً.

اذا كان أسلوب البناء الموسيقي في رواية جبرا يأتي بداهة ودون تخطيط مسبق وكما يبدو لي، وكما أكاد أن أوكد، فان أسلوب ادوار الخراط في رواية «رامة والتنين» يعي البناء الموسيقي بشكل واضح مدروس. وقد صرّح الكاتب بذلك في حديث اقتبسه مؤلف الكتاب. وليس في ذلك من ضير. فنحن نتحدث عن «التخطيط» كثيراً هذه الأيام. وهذا كاتب مولع بالرقم التاسع واليوم التاسع والسمفونية التاسعة والبؤرة والأشعة التسعة التي تصدر عنها. وقد يلمس قارئ مثلي لم يقرأ الرواية أن ثمة جرعة مضاعفة من النسخ الموسيقي تجري في هيكل الرواية كما نفهم من حديث المؤلف وهذه نقطة جديرة بالوقوف عندها. ففي العشرينات والثلاثينات من هذا القرن العشرين زاد التفسير النفسي عن حدوده المعقولة فينتاجات الأدب والفن في العالم الغربي، وقد وصلتنا ذواباته في اواخر الأربعينات، ولا أحسب أنها تركت آثاراً شديدة الوضوح كما فعلت في الغرب. والذي أخشاه أن يأخذ التفسير الموسيقي، أو أي تفسير دون غيره، بخناق الأدب، فلا يعود الكاتب يرى غيره، ولا يعود القارئ يتوقع غيره. هذا ما أخشاه وأرجو الا يحدث.



وبعد هذا وذلك: ما الذي بين الأدب والموسيقى من وشائج ؟
أحسب أن هذا الكتاب من بين أوائل الكتب التي تتناول هذه الناحية، على قدر ما أعرف من دراسات النقد المعاصر في العربية. ومن هنا أهمية الدراسة. ثم هناك هذا الغياب النادر في دراسات النقد العربية المعاصرة غياب الادعاء بالمعرفة، غياب التعالي على القارئ، غياب القطع برأي إن لم تقبله فأنت مسكين، متخلف ثقافياً، وتستحق الرثاء

د. عبد الواحد لؤلؤة

مقدمة

لم يسبق لي ان قرأت دراسة فنية مقارنة بين فرعين من الابداع يعتمدان ادوات متباينة في الأداء كالادب والموسيقى. والسبب يعود، طبعاً، الى ان الدراسات النقدية تركزت، منذ البدء، على الجوانب الموضوعية لمختلف النتاجات الأدبية والفنية، مما أدى الى قلة الدراسات الفنية المقارنة من جهة، وندرة الدراسات التي تقارن او تقارب بين فنين من جهة ثانية. وهذه الدراسة تتناول، لأول مرة في الوطن العربي، بعض فنون الأدب والموسيقى، وتوضح ما يربط بينها من عوامل وعناصر عامة وخاصة. انها لأشك محاولة تتطلب خصوصية في البحث والتناول، مقابل العناية الخاصة الملقاة على القارئ الذي سيجد نفسه بحاجة الى الأصغاء جدياً الى الأشكال الموسيقية المذكورة هنا وغير المذكورة، كي يكون مهياً لاستيعاب عملية المقارنة التي ستكون النماذج الأدبية طرفاً رئيسياً فيها. وقد يكون القارئ غير قادر وقت قراءة الكتاب، على الأمام بالصيغ الموسيقية المذكورة، مما يسبب له صعوبة في استيعاب المقارنات التي اوردتها، ولكي اجعل القارئ يتفادى هذه الصعوبة، حاولت، جهد امكاني، ان أبسط الأشكال الفنية وأشرحها بلغة أقرب ما تكون الى لغة السرد الأدبي. لكن العملية، مع ذلك، تبقى بحاجة الى ايضاحات وشروحات عملية لتحلل النماذج والأشكال وتضعها في متناول يد المتلقي بشكل مباشر.

ولا يفوتني ان أقول، ان الفنون كالآداب والعلوم ايضاً، ينشأ بعضها من

بعض، ويتداخل بعضها ببعض الآخر ويتأثر به، حتى اذا توالى العصور كانت هناك مدارس واتجاهات تكونت بفعل المحاولات والنتائج العديدة المتشعبة. فليس غريباً ان يكون الرقص، كما يقول «شلدون تشيني» أصل العديد من الفنون. فالموسيقى والدراما ذات خصائص تبرهن على ذلك: الايقاع الذي ينبثق منه الرقص كان العنصر الأول في فنون الموسيقى والأيماء والحركة اللتان تعبران عن مضمون الرقص كانتا نواة الفن المسرحي اضافة الى ذلك المنظور التشكيلي المتكون من طبيعة حركة الرقص نفسها التي تعبر. في الوقت نفسه. عن المضمون الشعري، فالتداخل بين الفنون سمة عامة وجوهرية توحد بينها وتعمل على تعددها وتطورها

اضافة الى ذلك. ظهرت في العصر الحديث تأثيرات جذرية بين الفنون، حيث استفاد فن من آخر في تحقيق اشكال جديدة مطورة او مكتفة اضافت رصيماً الى مجمل الاتجاهات الفنية والأدبية وسنحاول هنا ان نوضح بعض تلك التأثيرات التي لعبت دوراً كبيراً في اضعاء عنصر التجديد والاضافة على الاشكال الموسيقية حيناً. وعلى الأساليب الأدبية حيناً آخر وكان عملية التداخل - التأثير التي كانت أصلاً سبب تعدد الفنون ونشوتها ظلت تؤثر بفاعلية بارزة في عملية التواصل والتطور تلك العملية التي تعتبر سمة شمولية متجددة من سمات الأدب والفن

الفصل الاول

نظرة موجزة

يهما في هذه الدراسة أمران: المفهوم التقني لقضية التأثير والتأثر بين فنون الأدب وفنون الموسيقى، وجوهر العلاقات العامة والخاصة بين تلك الفنون. أما النظرة التاريخية في طبيعة العلاقات فأنها تشير، قبل كل شيء إلى قرابة الشعر من الغناء قرابة كان الغناء (اللحن) فيها تابعاً للشعر (الكلمة). وإذا كان علم الموسيقى يفتقر إلى الأدلة في موضوع تبعية الغناء للشعر (خاصة بالنسبة إلى الألحان التي لم تتواصل بسهولة عبر الأزمان كما كان الحال مع الشعر، والقصة والملحمة) فإن طبيعة الفولكلور، عموماً، والتراث الغنائي، أثبتا أن الملحن القديم والحديث على السواء لم ينبثق من داخله لحن غنائي إلا وكانت الكلمات الموضوعية (المؤلفة) والشفاهية ذات تأثير مباشر في طبيعة ذلك اللحن. ومعروف أن الموسيقى كانت تابعاً للمسرحية عند الأغريق القدماء، وكانت تابعاً للشعر خلال العصر العباسي، حيث كان للغناء مقاصد، كما للشعر، وكان اللحن يعتمد الشعر ويخضع له في حدود توصيل المعنى من جهة، والنغم والإيقاع من جهة ثانية. وكان المعنى وما يزال يهتم المتلقى بشكل رئيسي، وما التنغيم والقافية إلا واسطتا توصيل للمعنى.

لكن التأليف الموسيقي الحديث أضفى مهمة جديدة على مسألة العلاقة بين اللحن والكلمة، فكان شوبرت وشومان وبراهمز وقبلهم بتهوفن وهندل وباخ، وقبلهم بالسترينا ومونتفريدي، قد أوجدوا علاقات تعبيرية وصوراً ضمنية موحية بين الألحان والقصائد التي لحنوها في أعمالهم المنفردة والآلية الجماعية. فلم تعد الموسيقى تتبع الشعر، إنما الصوت والكلمة باتا على مستوى واحد من الأهمية والأداء، أحدهما يكمل الآخر عبر علاقة عضوية تكثف عملية التوصيل.

وطبيعي أن العلاقة بين الأدب والموسيقى علاقة جدلية ذات أبعاد تاريخية وتقنية كان للتطور العام، عبر العصور، أثر في إبرازها وعكسها عبر مختلف المستويات. ففي الوقت الذي كان النتاج الموسيقي خلال الفترة الكلاسيكية المبكرة في أوروبا مكرساً للآبعاد الشكلية - الجمالية البحتة، أصبح للموسيقى في نهاية القرن الثامن عشر (فترة تبلور الكلاسيكية) دور بارز في تصوير الأعمال المسرحية والقصائد الشعرية وإعادة خلقها عبر أدوات الموسيقى، إلى جانب الاهتمام الذي أولاه الرومانتيكيون، فيما بعد، إلى التراث المحلي وغير المحلي من أجل خلق أسلوب جديد وشكل تعبير (شمولي) يتجاوزان الحدود الجمالية ويصوران موضوعات الأدب والتراث والأساطير، فكان امتزاج الصوت بالمعنى، والهارموني بالصورة، والتوزيع الموسيقي بالمنظور، أبعاداً جديدة مبتكرة ألغت الحدود الفاصلة بين العام والخاص. ولنأخذ جايكوفسكي الذي اعتمد على مسرحية روميو جولييت فوضع مؤلفاً أوركسترياً يحمل الاسم نفسه، كذلك شوبرت (بداية الرومانتيكية) الذي أبدع في صياغة القصائد الشعرية لأدباء زمانه إلى أغان (Lied) عكست

الطابع النمساوي. وفرنزلست المجري الذي صور بعض روائع النتاج الأدبي: الكوميديا
الآلهية لدانتي وفاوست لجوته في أعمال سمفونية كبيرة، كما حول تأملات لامارتن الى
قصيدة سمفونية رائعة هي المقدمات (Les Preludes)، كذلك فعل سيزار فرانك حيال قصائد
الشعراء الرومانتيكين مثل هوجو، وقد سبق ذلك ما قام به بتهوفن حيث ألف افتتاحيات
موسيقية معتمداً فيها على مضامين مسرحية معروفة مثل إكمونت لجوته، أعقبه
مندلسون الألماني الذي استلهم بعض نتاج شكسبير في أعمال اوركستريالية مثل «حلم
منتصف ليلة صيف»، وبعده «ريشارد شتراوس» الذي استوحى قصائده السمفونية من
أعمال أدبية معروفة مثل ماكبث، وهكذا تكلم زرادشت، ودون كيخوته وغيرها. وقد حملت
تلك المؤلفات الموسيقية الأسماء الأصلية التي أطلقها الأدباء والشعراء على أعمالهم،
فكانت مؤلفات جديدة وطدت وطورت العلاقات التي نشأت بين الأدب والموسيقى. وقد
امتدت علاقة الموسيقى، عبر الأدب والشعر، الى الفولكلور والأسطورة، فهذا كورساكوف
قد اعتمد في «متواليته السمفونية» شهرزاد على أجواء الف ليلة وليلة، وهذا فردي الذي
بنى اوبراه عائدة على أجواء التراث المصري القديم، فيما حول سيزار فرانك اسطورة
بسايكو⁽¹⁾ (Psyche) الأغريقية الى قصيدة سمفونية، وحول ريشارد شتراوس اسطورة
الكترا الى اوبرا، كذلك فعل سترافنسكي حيث عبر عن اوديب ملكاً بموسيقى
اوركستريالية رائعة، وقبله بزمان طويل كان بتهوفن قد كتب موسيقى لباليه برومئثوس.

ولم يقتصر امتداد علاقة الموسيقى من الأدب الى التراث والاسطورة فحسب، بل
كان هناك امتداد اكثر جرأة لعبته الموسيقى في توسيع جوانب اخرى من العلاقات التقنية
بين الفنون، فنتج عن ذلك محاولات موسيقية جديدة في مطلع القرن العشرين حيث أبدع
المؤلف الموسيقي سكريابن صيغة فنية جريئة جمع فيها بين الصوت واللحن وذلك في
قصيدته السمفونية برومئثوس، وقد سميت هذه السمفونية بالمزدوجة⁽²⁾ لأنها تجمع بين
التعبير اللوني والقيمة الصوتية الموحية باللون. وطبيعي ان محاولة الأحياء باللون في
الموسيقى يعود الى كورساكوف الذي حاول ان يعبر عن الألوان - لأول مرة في التأليف
الموسيقي - عبر توزيعاته الأوركستريالية التي عرفت بالجدة والفردة، وقد اتضح ذلك في
سمفونيته شهرزاد وهناك محاولات رائدة في مجال تمثيل الصوت للون تكونت تدريجياً
وبشكل اكثر وضوحاً وعبر عوامل معينة كان للشعر فيها دور بارز، خاصة الشعر الرمزي
عند فرلر و مالارمي وتأثيراتهما التي ظهرت على الفن التشكيلي عند رينوار وبيسارو،
حيث عتمد هذا الفن الذي سمي بالانطباعية على نتائج واتجاه المدرسة الرمزية في
الشعر فدرى ذلك ورسوم الانطباعية في الرسم، ذلك الاتجاه الذي امتدت تأثيراته الى
الموسيقى وظهرت بشكل واضح في مؤلفات ديبوسي الذي أبدع في تحقيق اسلوب تألفي
جديد في الموسيقى خاصة حين استطاع ان يحول قصيدته السمفونية المسماة «البحر»

الى لوحة تشكيلية غنية بالألوان والأنعكاسات والظلال التي عني بها التأثريون في فرنسا، فكان ان بدأت في عهده مرحلة الانطباعية في الموسيقى، مستمدة مقومتها المضافة من الانطباعية في الرسم والتأثرية - الرمزية في الشعر.

واذا تناولنا الجانب الآخر، التاريخي، من علاقة الأدب بالموسيقى، لتذكرنا التداخل الوثيق بين الغناء والمسرح منذ نشأة الدراما عند الأغريق القدامى، حيث كانت الألحان الكورالية والمنفردة تشكل أحد العناصر الدرامية في فصول المسرحية. تلك الألحان التي كان لها دور فاعل في العصر الحديث، لتطوير بعض الفنون الموسيقية كالأوبرا. غير ان الجانب الأكثر بروزاً في علاقة الموسيقى بالأدب هو الجانب التقني الذي ظهر في الفترة الكلاسيكية، وبالتحديد عند هايدن^(١) الذي ثبت الشكل السمفوني التقليدي اثر المحاولات المماثلة التي قام بها ابناء باخ وشتامتس. واذا كنت أفتر الى المصادر كي أشير الى ما اذهب اليه، فأني لا افتر الى امكانات المقارنة وطرق التقنية الادبية والموسيقية التي سأذكرها من خلال توضيح طرق استخدام الاشكال الموسيقية الحديثة في فنون الأدب الحديثة وجوهر العلاقات الممتدة بين الأدب والموسيقى، خاصة المسرحية والرواية من جهة، والسمفونية وبالتحديد «الصوناتا» التي تعتبر اساس السمفونية من جهة ثانية. وليس النموذج هو المقصود هنا، اعني ان هايدن حين أبتكر او ثبت الشكل السمفوني لم يتخذ من مسرحية «أوديب» ولا من «عطيل» نموذجاً محدداً لفنه المبتكر، انما هو اعتمد على فن الدراما عبر نظرة ابداعية بحثية، مستفيداً من طبيعة المسرحية الاغريقية وبعض مكوناتها الداخلية ومن جوهر المسرحية الكلاسيكية باعتبارها شكلاً متميزاً اتاح المجال للمؤلف ان يحقق اسلوب العرض والصراع والتطور بين اجزاء ذلك الشكل، فمهد بذلك الى ظهور اسلوب العرض والتفاعل والتطور (والتأزم فيما بعد) في الشكل الموسيقي. وسواء جاء انجاز هايدن العظيم هذا عن قصد او غير قصد، فإنه لم يتأثر بالفعل الدرامي او الشخصية الدرامية كما فعل يتهوفن وفاغنر فيما بعد، بل هو اعتمد على معطيات الدراما «التقنية» واستفاد من تحديدات «ارسطو» لفن المسرح، تلك التحديدات التي استمر تأثيرها حتى القرن السابع عشر مروراً بشكسبير. فأية علاقة برزت بين شخوص المسرحية الرئيسية وبين الألحان الرئيسية في شكل الصوناتا؟ واية علاقة تحققت بين الشكل العام للمسرحية وبين الصوناتا؟ وأي قسم من الصوناتا يقابل قسم الذروة في المسرحية والرواية؟ وثمة عناصر وعلاقات أخرى سنوضحها في الفصل القادم.

ولأن السمفونية كانت شكلاً جمالياً بحثاً وجديداً عند هايدن، فإن اهتمامه الأول حيال ذلك الشكل قد تركز على النواحي التقنية: العلاقات النغمية (الصوتية) بين الموضوعات الرئيسية والثانوية، التطوير والتنامي التدريجيين عبر منظور جمالي محدد

يخدم الشكل، النظرة الفنية الهادفة الى بلوغ بناء موسيقي خالص للأزمة التي سميت في الصوناتا بالقمة او مرحلة التفاعل لا تظهر عند هايدن الا بعد ان يستنفذ الشكل ابعاده وعناصره عبر علاقات صوتية تنمو وتصاغ بأحكام. في حين ان الأزمة تبدو مجسدة عند بتهوفن عبر أول كورد⁽⁴⁾ او من خلال جملة موسيقية مركزة تبدأ بها السمفونية. وهذا الأسلوب يظهر بوضوح في سمفونية بتهوفن الثالثة (البطولة) التي تبدأ بضربة «كورد» قوية، مكررة، مفاجئة، مفصحة وغامضة في آن واحد، تعقبها عملية العرض والبناء عبر التحليل والتطوير اللذين يقودان تدريجياً الى الذروة التي تتألق بوضوح واتساع اثر استنفاد شديد ومركز لأبعاد الموضوع. الا يذكرنا هذا الأسلوب بأسلوب الدراما الأغريقية، خاصة «أوديب ملكاً» حيث يكون المشاهد، منذ المشهد الأول، أمام أزمة تتضح اثرها الأبعاد ثم تتصاعد الأحداث وتتطور، فيما المشاهد تجتذبه، منذ البدء، رغبة التعرف على ما سيجري، فهو مشوق، متلهف، فضولي الى حد. تماماً كما يكون السامع حيال أعمال بتهوفن، منذ سمفونيته الأولى، فقد عرف عنه براعته في اجتذاب المتلقي عبر الشد والتشويق، فهو يبدأ في العديد من أعماله بأزمة او بأبتكار غير مطروق ثم يقود السامع بأحكام نحو الذروة، وأعتقد بأن بتهوفن كان أول من حقق التشويق في الموسيقى، معتمداً في ذلك على الإمكانيات الهائلة للدراما. ولنأخذ مثلاً سمفونيته الأولى حيث يبدأ فيها بكورد مناف للأصول الهایدنية الكلاسيكية، كورد ليس من صلب سلم السمفونية، فينبه السامع الى شيء غير مطروق او غريب يحدث ثم يسحبه عبر تلوينات مقامية عديدة تؤدي، تدريجياً، الى سلم السمفونية الاصيل الذي يغري السامع ويجعله يتابع ما يأتي من جديد. افليس هذا تشويقاً مستمد من روح الدراما التي كان هدفها الاستحواذ على المشاهد وجره الى الأحداث التي تتضح وتتطور بالتدرج؟

ان الجمالية او التقنية البحتة التي عرف بها هايدن كانت نتيجة طبيعية للعمليات الفنية التي سبقته ومهدت الى ضرورة ابتكار شكل جديد من شأنه تأسيس مرحلة فنية جديدة هي الكلاسيكية التي أثرت في المراحل التي تعاقبت دون استثناء. والمصادر تشير الى ان المؤلف الموسيقي الألماني غلوك (القرن الثامن عشر) قد انتبه الى العناصر الغنائية في المسرحية الأغريقية، فحاول ان يطور تلك العناصر بما يخدم أسلوبه الأوبرالي الذي تميز في زمانه. وفي ظني ان هايدن هو الآخر استفاد من الأجزاء الغنائية التي كانت مستخدمة في المسرحية الأغريقية، جاعلاً من تلك الأجزاء ركيزة «مجردة» لتحديد حركات سمفونية التي جاءت بأربعة حركات (وهناك سمفونيات متقدمة بخمس حركات). وقد كانت تلك الأجزاء الغنائية تعتمد الشعر في تلحينها وتعتمد الآلات الموسيقية والأصوات البشرية في ادائها. وفي الوقت الذي استغنت فيه المسرحية الكلاسيكية في اوروبا عن تلك الأجزاء الغنائية، كانت الحاجة ملحة عند هايدن (الذي ظهر بعد رسوخ المسرح

الكلاسيكي باقل من قرن) الى ابتكار شكل فني «واسع» يستوعب الاتجاه الموسيقي الجديد الذي نشأ بعد باخ، فلم يكن امام هايدن الا الاستفادة «الشكلية» من تقطيعات الأجزاء الغنائية التي كانت في المسرحية الأغريقية، ومن ثم اطلاق مصطلح سمفوني الأغريقي على شكله الجديد. ذلك الشكل الذي تمثلت فيه بوضوح العناصر التحليلية للمسرحية: العرض، التطور، الانفراج، حل الازمة^(١) ففي شكل الصوناتا (الذي سنتحدث عنه في الفصل القادم) نلاحظ البناء نفسه: العرض، التفاعل او التطور، الذروة، إعادة العرض. وربما كانت الأجزاء الغنائية الأربعة او الخمسة قديماً تشكل في تكوينها الفني وعلاقاتها اللحنية وحدة عضوية، اي صيغة فنية ذات مقاييس وتداخلات لحنية خاصة رغم ارتباطها الموضوعي بالمسرحية. غير ان التراث الموسيقي والغنائي القديم لم يصلنا كي نفيد منه في تثبيت ما نذهب اليه، ومع ذلك نذكر ان (وحدة الموضوع) كانت وما تزال من اكثر القضايا أهمية في النتاجات الفنية على اختلاف اجناسها. وكما كان التماسك في تركيب الحبكة شرطاً لتحقيق «وحدة العمل» عند ارسطو، فإن هايدن اهتم هو الآخر بذلك التماسك ما بين الحان (اجزاء) الصوناتا، جاعلاً من الحبكة شرطاً لتحقيق «وحدة» الشكل الموسيقي العام في السمفونية وغيرها من الاشكال الموسيقية الأساسية، وهو ما اتخذه الكلاسيكيون بعد هايدن اساساً لأبداعاتهم.

ولنتوسع في الموضوع قليلاً وننظر الى اقسام المسرحية القديمة حيث يتصدرها قسم البرولوج (Prologue) اي المقدمة النثرية - الشعرية، ثم ننظر الى السمفونية الهايدنية^(٢) فنرى ان تلك المقدمة قد تحولت الى تمهيد او مقدمة متمهلة تتصدر السمفونية واطلق عليها مصطلح (Introduction) وتكون عادة قصيرة، كما في المسرحية، تعكس طابع وجوهر الموضوع. وقد ظهرت هذه المقدمة في أغلب الأعمال السمفونية التي كتبها الكلاسيكيون: موزارت، بتهوفن، شوبرت. والجدير بالذكر ان قسم (البرولوج) الأغريقي هذا مازال مستخدماً حتى الان في فن الباليه. فالقسم الافتتاحي القصير الذي يسبق عرض الباليه يسمى ايضاً (برولوج) واذا كان الرومانتيكيون من الشعراء والمسرحيين قد استغنوا عن الوحدات الثلاث الموضوع، الزمان، المكان التي عرفت في المسرحية القديمة، فإن مؤلفي الموسيقى في القرن التاسع عشر هم ايضاً استغنوا عن الحركات الأربع التي استخدمها الكلاسيكيون في السمفونية. وكان هدف المسرحيين والشعراء والموسيقيين الرومانتيكيين من ذلك تحقيق الطابع الشمولي في التعبير من خلال التحرر من الاشكال «النمطية» التي لم تجسد طموحات وأفكار مبدعي القرن التاسع عشر فكثرت هوجو في الدراما والشعر، سيزار فرانك وفرنزلست في الموسيقى، ولامارتن وهولدرن في الشعر، وكان بتهوفن الحلقة المهمة التي مهدت الى الموسيقى الرومانتيكية، في اسلوبه اتضحت معالم التعبيرية والبرمجة، اول مرة، وفي موضوعاته تجسدت الروح الدرامية

كنتيجة طبيعية لتطور فن الدراما في عهده. والتعبيرية مصطلح او مفهوم واسع ذو دلالات متشعبة وابعاد شمولية غير محدودة برزت ورسخت تدريجياً عبر المدارس الفنية، مجسدة طابع واساليب النتائج المختلفة. والتعبيرية في الموسيقى ذات دلالات مطلقة، ايضاً، لا يمكن تحديدها بسبب التكوين التجريدي الذي تتسم به الموسيقى الصرفة عند باخ كانت التعبيرية تعنى بالأداء التأملي الممثل لروح الكنيسة وجماليات الشكل ذي الاسلوب المتين والتقابلات والتداخلات التي توحى بروح العمارة الباروكية. اما عند هايدن فإن التعبيرية اختصت بقضية الابتكار التقني وتحقيق شكل جمالي يستوعب مهمة العرض والتصعيد والتطوير التي عرفت بها المسرحية. لكن بتهوفن استطاع ان يحقق بعداً تعبيرياً جديداً عبر قدراته التي تأثرت بروح التراجيديا المتوارثة المتواصلة بفعل أعمال المسرحيين جوته وشيللر ولسنغ. والتأثيرات المسرحية تظهر في موسيقى بتهوفن عبر: التضاد بين العام والخاص اي بين الآلات الرئيسية المؤدية المنفردة وبين الأوركسترا، وتطور شكل الكونشرتو (Concerto) كمعادل فني لنموذج البطل في الدراما^(٧) والتصعيد الصوتي او التشديد التدريجي في المسار اللحني، ذلك التصعيد الذي استخدمه هايدن بقصد جمالي بحث (صوتي)، فصار عند بتهوفن وسيلة مهمة وضرورية لتجسيد المضمون الجديد القوة والعنف والتفخيم الى جانب الغنائية المشبعة بروح الشعر، اضافة الى توسيع حجم الأوركسترا التي أصبحت اداة مطوعة، غنية في التعبير عن الكل والجزء، عن الذات والموضوع. واذا أصغينا لأفتتاحيات بتهوفن لأدركنا مدى تأثره بالمعطيات الدرامية ومدى قدرته في اضفاء تلك المعطيات على الفن الموسيقي حيث طرح المضامين النفسية، لأول مرة، عبر اشكال جريئة حققت شمولية التعبير والتشكيل معاً.

ونذكر هنا افتتاحية «أكمونت» و«كوريلان» و«فدليو». كذلك يظهر التأثير الدرامي في سمفونياته الثالثة التي عبر فيها عن روح البطل، والخامسة ذات النزعة الثورية المجدة، والتاسعة الملتزمة بالطموحات الانسانية. تلك الأفتتاحيات وهذه السمفونيات واوبراه الوحيدة فدليو كانت بمثابة المعادل الموضوعي للأبداع المسرحي. واذا كان هايدن قد حقق التقنية النوعية في الشكل السمفوني لأول مرة في تاريخ الموسيقى، فإن بتهوفن نظراً لظروفه الخاصة «الصمم الذي أصيب به في وقت مبكر» وعلاقته بعصره وطبيعة ذلك العصر الذي حفل بالنتائج المسرحية والشعرية والفنية الأخرى، فقد أصبح جزءاً فاعلاً من ذلك العصر وظهرت عنده روح ثورية «هزت التقاليد الفنية» كما يقول النقاد. فكان ذا قدرة عالية على المزج بين الموسيقى وبين روح الدراما طلباً بذلك حاجته الى التعبير عن كوامنه العميقة اضافة الى رؤيته الخاصة في الاستفادة من روح الشعر التي قادته لأن يضيف امكانيات الصوت البشري (العناء الكورالي) الى الشكل

السمفوني، محققاً بذلك بادرة رائدة في مهمة التوسيع والتكثيف والتغيير، فمزج اللحن الاوركسترا لي بالصوت البشري بالمعنى المتمثل بقصيدة شيللر «نشيد الفرح» وذلك في تاسعته التي كانت قمة الابداع السمفوني. اما الروح الدرامية المستمدة من مسرحية جوته «إكمونت» ذات النزعة الثورية حيث المأساة التي يتعرض لها البطل، فقد كانت بمثابة موضوع جديد محفز لبتوهفن أمدته بالقدرة على ابتكار اسلوب موسيقي درامي تجسدم: خلاله ما يلي: التغيير الايقاعي الجري والتدخلات اللحنية المعبرة عن طبيعة وتعدد الشخصوص، ثم التصعيد المتوتر والقطع الصوتي المفاجي والصمت العميق الذي يتوج الذروة الاولى حيث التعبير عن لحظة اعدام البطل، ثم بداية الصراع، والتأجج والحماس والتصعيد المعبر عنها بالات الاوركسترا كافة كأداة للتعبير عن الثورة، واخيراً الذروة النهائية الصادحة المتعاطفة المفصحة عن حب الشعب لحريته.

من جهة ثانية كانت أعمال بتهوفن انعكاساً لأبعاد شخصيته المتجردة، وتعبيراً عن تأزمات الوضع الاجتماعي العام الذي كانت تمر به اوربا آنذاك. وبالنتيجة كانت عملية استلهم روح الدراما مصدراً لدفع التأليف الموسيقي الكلاسيكي نحو مسار جديد بعيد عن مضامين الصالونات التي عرفت في عهد موزارت وهايدين، فكانت الشمولية والتعبير عن المشاعر علامة مضيئة وبارزة في ذلك المسار الذي اعتبر بداية مهمة لنشوء الرومانتيكية.

وفي محاولة لأيراد مقارنة مجردة بين الموسيقى والمسرحية، نذكر ان فن الفيوك (Fugue)⁽⁴⁾ في الموسيقى نموذج عملي متميز لصيغة المحاكاة - اذا جاز التعبير - التي تمت، بلا قصد، بين الموسيقى وفن المسرح. فقد اهتم باخ والباروكيون والكلاسيكيون بفن الفيوك، حتى اذا جاء بتهوفن استطاع في الحركة الثانية - البطيئة من سمفونيته الثالثة ان يبلغ ذروة الابداع التجسدي في مجال حركة اللحن المعبرة، مقترباً بذلك من اسلوب الفعل المسرحي المتعدد، فاللحن عنده يتداخل باصوات، وإيقاعات اخرى مضافة حسب خطوط ومسارات توحى بالحركة المزدوجة والمتعددة التي تعرض على خشبة المسرح، تلك الحركة الهادفة، شأنها شأن الفيوك، الى بلوغ التكثيف والأحياء بأبعاد الفكرة - الموضوع وتعميق التأثير الواحد عبر توزيع صوتي يقابل الحركة التوافقية المتداخلة في المسرح.

ان العلاقات التي أشرنا اليها هي كلاسيكية المصدر، ظهرت في القرن الثامن عشر في اوربا حيث نشأت الصيغ الموسيقية الجديدة كالصوناتا والكونشرتو والسمفونية، اثر نشوء المسرح الكلاسيكي بقرن تقريباً. والى جانب ذلك هناك تأثيرات وعلاقات حديثة ظهرت بين الأدب والموسيقى في القرن العشرين، وكان التأثير فيها للموسيقى، اي ان الأدب، هذه المرة هو الذي استفاد من انجازات الموسيقى وأساليبها وأشكالها. ورغم ان

النماذج الأدبية المتأثرة بالموسيقى قليلة، فأن روايتي: لعبة الكريات الزجاجية لهرمان هيسه، والمزيفون لأندريه جيد تساعدانا على اعطاء صورة معينة عن آفاق ذلك التأثير، اضافة الى رواية البحث عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا التي تعتبر أول رواية عربية استفادت من روح الموسيقى ومن بعض اشكالها واتجاهاتها التي سنشرحها في الفصول القادمة.

لقد استفاد هرمان هيسه وأندريه جيد كثيراً من تقنيات الموسيقى وبشكل لم يطرح في السياق الروائي من قبل. وإذا كان باخ قد ظهر في القرن السابع عشر، وظهر سيزار فرانك في القرن التاسع عشر، فأن كلاً من هيسه وجيد قد ظهرا في القرن العشرين واستفادا، كل عبر منظوره الخاص، من اسلوبي باخ وسيزار فرانك بما يخدم هدفهما: التربية المثالية عند هرمان هيسه، والأسلوبية الصرفة عند أندريه جيد. وكانت فكرة الزمن عاملاً مشتركاً في اتجاهيهما، باعتبار أن الموسيقى من الفنون الزمنية، كما الرواية، اوزانها وإيقاعها وتتابعاتها اللحنية تتنامى عبر توقيت زمني ينبثق من الداخل ويفضي الى الخارج على هيئة الشكل المستوعب لدى المتلقي، أي الصيغة الفنية البحتة التي تغفل في ذات المتلقي دون وعي منه بالامتداد الزمني الذي كان، أثناء عملية التأليف، مصدر تكثيف للرؤية الفنية المصاغة بشكل مقطوعة موسيقية صغيرة أو سمفونية، وبالنسبة الى هرمان هيسه وأندريه جيد يبرز في روايتيهما المذكورتين أسلوب التتابع المعروف في فن الفيوك الذي سنشرحه في حينه. ولما كان التتابع في الموسيقى يمثل الرصد الحقيقي للزمن (الزمن الطبيعي) فيما الأيقاع يمثل الزمن الداخلي (زمن الخلق) فأن استلهام كل من هيسه وجيد لفكرة الزمن كان تطبيقياً، تقنياً، فرضتهما الحاجة لتحقيق رؤية فنية جديدة، رغم أن أندريه جيد كان أكثر تحراً من هرمان هيسه في أسلوب التناول، لكن المنظور الفلسفي عند هيسه كان أكثر بروزاً، خاصة حين اقترن الزمن عنده - اضافة الى الاستخدام الفني - بالفعل التراثي الكلاسيكي للإنسان وبقيمة ذلك التراث ومدى تعرضه لمتغيرات الزمن الحديث المتأزم. أما أندريه جيد فكان منظوره، حيال الزمن، في «المزيفون» تقنياً اتصف بالأنسابية والمرونة والإيقاعية والتوتر، فحقق بذلك أسلوباً روائياً مبتكراً عبر التصعيد الضمني وعبر تناميات الفصول الجزئية وعبر الخطوط الجمالية المقصودة والتلقائية. وقد جاوز أندريه جيد العلاقات البنائية التي راعاها، قبله، الواقعيون في تنابع فصول رواياتهم ذات المسارات الطبيعية.

إن نظرة جيد وهيسه الى الزمن نظرة جمالية صادرة من روح الموسيقى ومحقة أسلوباً أدبياً جديداً. وهناك، طبعاً، روائيون شكل عندهم الزمن بعداً أكثر تعقيداً وبرزت الرؤية الداخلية في أعمالهم عبر مسارات وتركيبات استجابت لطبيعة الصراعات والتناقضات والمتغيرات التي جاوزت التقييم الطبيعي (الكلاسيكي) للزمن، ونذكر من

هؤلاء: فوكنر وجيمس جويس رغم عدم علاقتهما بهذه الدراسة.
مما تقدم يتضح ان هناك تأثيرات متبادلة بين فنون الأدب وفنون الموسيقى،
وخلال الفصول القادمة سأحاول ان احدد بعض الخصائص التقنية المشتركة والمتباينة
بين بعض تلك الفنون، وأوضح مدى الاستفادة التي حققها هرمان هيسه من امكانيات
البناء الموسيقي، ومدى التأثير الموسيقي الذي لعب دوراً بارزاً في اسلوب اندريه جيد
وجبرا ابراهيم جبرا.

الهوامش

- ١ - Psycho. اسطورة تدور حول علاقة حب بين كيوييد وبسيك.
- ٢ - تاريخ الموسيقى العالمية. تاليف ثيودورم فيني. ترجمته د. سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم.
- ٣ - هايدن جوزيف. مؤلف موسيقي الماني. حدد الشكل السمفوني، وهو الأستاذ الروحي لكل من موزارت وهايدن وله اكثر من مائة سمفونية.
- ٤ - كورد Chord: تركيب صوتي عمودي يتألف من عدة أصوات ويعزف في لحظة واحدة.
- ٥ - اعتمدت فيما يخص المعلومات عن الدراما على كتابي الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما تأليف د محمد مندور. وتاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة تأليف شلدون تشيني. ترجمة دريني خشبة
- ٦ - نسبة الى هايدن.
- ٧ - حيث انفراد الصوت الي الواحد وتفاعله مع مجموعة اصوات الالات في الاوركسترا عبر عملية بروز وتصعيد تذكر بالعلاقات الدرامية بين البطل وشخص المسرحية ويتضح هذا الطابع الدرامي - الصراع في كونشرتو الكمان لبراهمز علماً بان كونشرتو شكل موسيقي ظهر في القرن السابع عشر
- ٨ - فيوك شكل آلي (تؤديه الالات الموسيقية) وغنائي ايضاً يتكور من عدة خطوط لحنية تتعاقب وتتداخل وتتصاعد عبر بعضها بصورة افقية وسوف يوضح ذلك في الفصل الثالث

الفصل الثاني

علاقات تقنية

لا نتناول في هذا الفصل التأثيرات التي ظهرت بين الموسيقى والأدب، خاصة في مجال الاستخدام الأسلوبى ومجال التشكيل الموسيقى اللذين ظهرا في بعض الأعمال الأدبية المعروفة، كما لا نتناول المفهوم الحر في للأشكال الأدبية والموسيقية، لأن مثل هذا المفهوم لا يمكن تطبيقه على أي عمل إبداعي ما دامت الممارسة الفنية ذات أبعاد وإمكانات أسلوبية غير محدودة تتيح للمتخصص ممارستها بحرية عبر ضرورات ومقتضيات عمله الإبداعي. غير أن هناك «عناصر تقنية» معينة تشترك في تحقيق أشكال أدبية وموسيقية عديدة، كل عبر البعد الادائي الخاص به، إلى جانب عناصر متباينة تبرز في هذه الفنون وتختفي في تلك، مشيرة إلى الإمكانات الأسلوبية «الخاصة» بطبيعة كل فن.

وفي محاولة لعرض العناصر التي نقصدها نتناول المسرحية والرواية من فنون الأدب، والسمفونية من فنون الموسيقى، حيث تبرز في هذه الأجناس العناصر المشتركة والمتباينة التي نقصدها. ويهنا هنا السمفونية الكلاسيكية التي تعتمد شكل «الصوناتا» أساساً لبنائها^(١). فكما أن الرواية الواقعية ظل تأثيرها متواصلاً على النتاج الروائي عبر الأساليب المستحدثة، فإن السمفونية الكلاسيكية هي الأخرى ما زال تأثيرها مستمراً حتى الآن رغم ظهور أساليب واتجاهات عديدة منذ القرن التاسع عشر حيث جاوز المؤلفون الأشكال الكلاسيكية، نذكر منهم: فرنزليست وسيزار فرانك وبرليوز، مروراً بالسمفونية الكلاسيكية التي أعادها براهمز إلى الأدب الموسيقى وبرع في تضمين ذلك الشكل «القديم» موضوعات رومانتيكية، وصولاً إلى السمفونية الحديثة عند شوستاكوفيتش وسبيلليوس اللذين أضفيا على هذا الفن أساليب ورؤى جديدة رغم احتفاظهما بجوهر الشكل السمفوني - الأساس، فكانا مثل بتهوفن وبراهمز اللذين وسعا الشكل السمفوني وأضافا عليه مهمات جديدة تخص المضمون والهارمونية والتوزيع والاداء في آن واحد. ويجد بنا، قبل الدخول في الموضوع، أن نشرح مصطلح «الصوناتا» لعلاقته المباشرة بهذا الفصل.

صوناتا Sonata

مصطلح إيطالي أطلق على نوع من الموسيقى الآلية (التي تُولف للآلات الموسيقية) ومر هذا النوع من الموسيقى بمراحل فنية حتى بات شكلاً معروفاً بالصوناتا وذلك في منتصف القرن الثامن عشر. وشكل الصوناتا يتألف من: وحدة لحنية رئيسية (Main Theme) تكون ذات طابع درامي، تليها وحدة لحنية ثانوية أو ثانية «Second Theme» وتكون غنائية الطابع، وبعد أن يعرض المؤلف هتين الوحدتين في القسم الأول من الصوناتا المسمى العرض (exposition) يعمل على تطويرهما عبر عملية تسمى التطور (Development) بعد ذلك

يعيد المؤلف اللحن الأساسي - الوحدة الأولى بتحويل أو كما هو في الأصل خاتماً به الشكل.^(٧)



بديهي ان الرواية تعتمد اللغة «أداة التفاهم المباشرة» اساساً لبنائها، شأنها في ذلك شأن المسرحية في مرحلة كتابتها. والرواية والمسرحية تتطلبان احداثاً معينة لتحقيق عناصر العرض والسرد والتكوين التي تؤثر في الشكل. ويمكن فهم وتدقيق هذين الفنين عبر القراءة التي تعتبر وسيلة الثقافة الأولى لأي مجتمع متمدن، حيث يكون للقراءة شأن مباشر في عملية النمو والتطور. اما الموسيقى فهي الفن الذي يختلف عن الرواية والمسرحية في هذا الخصوص، ذلك ان الموسيقى لا تعتمد لغة محددة او هي ليست لغة كما يعتقد الكثيرون، فلو كانت الموسيقى لغة لفهمها الناس بمستوى واحد او مستويات متقاربة كما الحال في الرواية، لكن حقيقة الموسيقى انها تفهم او تدرك عبر مستويات متفاوتة تنبع من خصوصية الموسيقى من جهة، ومن مستوى وقدرة السامع في المتابعة من جهة ثانية، وفي هذا يكمن سر وعمق الموسيقى. وابجدية الموسيقى لا تقارن بأبجدية اية لغة رغم توفر مقومات مشتركة بين اللغة والموسيقى خاصة في مجال استخدام الأصوات - الرموز اساساً للأداء والتعبير، ورغم ان بعض الشعوب اطلقت على رموز السلم الموسيقي حروف ابجديتها مثل A.B.C.D. وقراءة النوتة الموسيقية (واداؤها عزفاً او غناءً) يتم بتعلم رموز وإشارات وخطوط التدوين الموسيقي الذي استحدث وتطور منذ قرون قليلة، يضاف الى ذلك الأستعانة باللغة (بعض المصطلحات اللغوية - التعبيرية التي اعتمدت اللغة الإيطالية اساساً عاماً لها) لأسعاف ما تعجز عنه الرموز والاشارات الموسيقية.

ان الموسيقى لا تعتمد السرد لبلوغ الشكل، رغم ان هناك في شكل اية مقطوعة موسيقية مساراً واضحاً، لكنه لا يخضع للتفسير المباشر وربما غير المباشر. فالمسار الموسيقي (الذي هو بمثابة السرد في الرواية) لا يتوخى التوضيح المادي بقدر ما يتوخى جملة موسيقية او جملتين يستنفذ المؤلف أبعادهما الممكنة (المبتكرة) في محاولة لبلوغ الأيحاء بحالة نفسية غير مباشرة او بلوغ انطباع ما او تصوير لوحة او تقديم تقليد مبتكر لصوت او أصوات في الطبيعة. وتفسير اية مقطوعة موسيقية لا يخضع لمواصفات التعبير اللغوي الا في حدود الانطباعات العامة المجردة من المعاني المباشرة، وكذلك في مجال التأثير النفسي الخاص المعتمد على شرطين لدى السامع: المعرفة بطبيعة الموسيقى وفنونها عموماً والقدرة الخاصة على تتبع اللحن وتوليقاته وتشعباته.

لكن الموسيقى تشترك مع الرواية والمسرحية في كونها أحد الفنون المؤثرة في

وجدان المتلقي، يضاف الى هذا القدرات الفوقية التي تتمتع بها الموسيقى، تلك القدرات التي لا يبلغها السامع الا بعد استيعاب حسي وروحي للمقطوعة. وإذا كانت القراءة وسيلة تفهم الرواية، فإن قراءة المدونة الموسيقية (عزفها) تعتبر بمثابة إعادة خلق الموسيقى، يعقبها عنصرا التدقيق والاستيعاب لدى السامع - المتلقي. بمعنى آخر، ان اداء اية قطعة من اعمال باخ، مثلاً، يتطلب تخصصاً علمياً ودراسة تاريخية وتقنية من لدن المؤدي (العازف) يستغرق في بلوغهما ربع قرن من الدراسة او اكثر يطلع خلاله على اسلوب باخ ويستوعب فلسفته، في حين ان قراءة اية رواية لا يتطلب مثل هذا التخصص وذلك الوقت الطويل، والأداء الموسيقي الأوركستراي أقرب ما يكون الى الأداء المسرحي من حيث: تعدد الأصوات وتتابعها⁽⁷⁾ الذي يحقق في كلا الجنسين عناصر التكثيف والأحياء والتجسيد. ولا غرو في ذكر علاقة الموسيقى بالأوبرا من جهة، وعلاقة الأوبرا اصلاً بالمسرح من جهة ثانية، حيث كانت الموسيقى عنصراً من عناصر الدراما الاغريقية، ثم ساعد فن المسرح في ايطاليا على نشوء فن غنائي - تمثيلي تطور تدريجياً حتى غدا يعرف بالأوبرا.

هذا ما يخص الأداء. اما ما يتعلق بالحدث المؤثر في بلوغ البناء فإن الموسيقى ومنها السمفونية لا تتعامل مع عنصر الحدث، كما في الرواية، الا في حدود خاصة لا تتجاوز الانطباعات والمشاعر العامة والخاصة معاً وذلك عبر استخدام المواد الفنية (الأصوات والالات)، في حين تتوفر للكاتب الروائي والمسرحي خصائص التعبير المباشر عن اي حدث بواسطة اللغة والامكانيات الأسلوبية المتعددة. يضاف الى هذا امكانات التعبير التمثيلي على المسرح بالنسبة الى الدراما وفي الرواية والمسرحية لا يمكن اغفال اي جزء اوجانب من جوانب الحدث اذا كان ذا تأثير على الشكل العام، ذلك ان التفاصيل مهمة في استيعاب أبعاد الموضوع. اما في الموسيقى فإن المؤلف قد لا تهتمه جزئيات الموضوع (المضمون) انما يهيمه الطابع العام والجو العام والألوان والأيقاعات المتنوعة، ذلك لأن الموسيقى لا يمكنها تحقيق التعبير المباشر، وفي هذا يكمن سرها وعمقها ان مهمة المؤلف الموسيقي هي التركيز على الأبعاد الصوتية الرئيسية والثانوية والمضافة بفعل التطوير واستنفادها الى أقصى حد، حيث تكون الذات (المضمون) حالة دينامية شمولية تفضي بكل زخمها الى بلوغ الشكل الموسيقي الخاص - العام ذي الديمومة المستمرة. في حين يكون الجانب الذاتي لدى الروائي، والكاتب المسرحي بؤرة تركز لذوات الآخرين (الشخص) وتجاربهم وطموحاتهم مضافاً اليها انعكاسات الواقع - الحدث الذي تتجسد ابعاده المقصودة اثناء الكتابة عبر وعي شمولي - مباشر دور ان يتخلل اللاشعور عن دوره في عملية الأبداع والتعبير

ان الجانب الذاتي ومعطياته النفسية ظل محور التعامل في التأليف الموسيقي حتى

مرحلة ظهور الموسيقى البرنامجية التي تعود بداياتها الى بتهوفن (في سمفونيته الريفية - السادسة)، وربما كان فيفالدي، قبل بتهوفن، البادي في هذا النوع من الموسيقى حين ألف الفصول الأربعة. في مثل هذه الموسيقى يحاول المؤلف ان يعكس انطباعاً معيناً عن مكان أثر الى نفسه او يترجم قصة معينة اعتماداً على ابعاد تلك القصة النفسية واجوائها العامة كما فعل كورساكوف حيال شهرزاد. والموسيقى البرنامجية تتعامل، في حدود، مع موضوعات خارج خصوصيات المؤلف وذاتيته حيث تتسع الرؤية الأبداعية فيندمج العام بالخاص، وتظهر التأثيرية، فتكون الأحداث والمشاهد والصور اساسات لبلوغ الأشكال الفنية المبرمجة التي تتطلب معالم تشكيلية في الصياغة تتلاءم وأبعاد الموضوعات المختارة، لكن دون تجاوز الألوان والأنطباعات العامة والتأثيرات الحسية والروحية التي يحاول المؤلف ان يبلغها عبر هذا النوع من الموسيقى.

الآن يمكن ان نعرض بأيجاز العناصر التقنية المؤثرة في الشكل الروائي - المسرحي - السمفوني، رغم خصوصية الأبداع في كل منها، خاصة بين السمفونية وبين الدراما والرواية، ورغم اختلاف طبيعة الموسيقى عن طبيعة الأدب عموماً غير ان المتتبع لجوهر الشكل الفني في هذه الأجناس يجد اكثر من خاصية فنية مقارنة تتوفر في كل منها مؤثرة في المسار البنائي. وفيما يلي نذكر بعض تلك العناصر الرئيسية.

* الشكل العام

البداية - الوسط - النهاية.

لقد أستخدم هذا النظام الشكلي في الموسيقى منذ العهود الفنية الأولى، وهو نظام قد يتوفر في أبسط الأشكال الآلية والغنائية، لكنه أستخدم في السمفونية منذ نشأتها حيث أعتبر اساساً لصيغة الصوتيات التي تتألف من: البداية - الوسط - النهاية. ففي مقطع البداية التي تسمى العرض (Exposition) يقدم المؤلف وحدتي الصوتيات الأولى والثانية، اللتين تقابلهما في المسرحية والرواية الشخصيتان الرئيسيتان: عطيل ودزدومونة، وهاملت وأوفيليا عند شكسبير، وجين أير وروتشستر عند شارلوت برونتي، وكوني والحارس في عشيق الليدي تشاترلي - لورنس، والسيد بوفاري وأيما في مدام بوفاري - فلوبيير، وعنتر وعيلة، وشهريار وشهرزاد ففي هذه المسرحيات والروايات والقصص، وغيرها، نرى أو نحس تضاداً في الطابع بين شخصية الرجل وشخصية المرأة، كذلك نجد التضاد أو الاختلاف الأسلوبي بين وحدتي الصوتيات. ففي الرواية والمسرحية نحس بعناصر الاختلاف التالية بين الشخصيتين الرئيسيتين: الأبعاد النفسية، التكوين البيولوجي،

اختلاف البيئة، اختلاف الأيقاع في الأداء. وبالمقابل نلاحظ الفوارق التالية بين وحدتي الصوناتا: الوحدة الأولى تتصف بالقوة والحدة والعنف وبروز الأيقاع وسرعته التي تحقق التأثير الدرامي، فيما الوحدة الثانية تتسم بالشفافية والركة والرومانسية والأيقاع المتمهل الذي يحقق التأثير أو الطابع الغنائي. وخير مثال تتضح فيه هذه الفوارق (الادائية) هو السمفونية الخامسة لبيتهوفن: اللحن الأول الرئيسي يبدأ بثلاث ضربات قوية حادة متتالية تتبعها ضربة طويلة ممدودة صادحة، ثم تتتابع أجزاء اللحن بين التناوب والتصعيد حتى تكتمل ابعاد الوحدة. ان الضربات الثلاث العنيفة والقوة المتواصلة التي يتصف بها اللحن تعطي انطباعاً خاصاً قد يذكرنا بقوة شخصية عظيم. فيما نحس بالأنزلة والركة والرومانسية التي تتسم بها دزدمونة حين يبدأ اللحن الثاني (الوحدة الثانية) الذي ينساب بغنائية ونبرة متوسلة وعبر امتداد ايقاعي هادئ أو بطيء نوعاً ما. هذا هو عنصر التقريب بين الموسيقى والأدب (بأسلوب انشائي مبسط) وهو عنصر يحتاج من القارئ معرفة بالسمفونية المذكورة توازي معرفته بمسرحية عظيم. ولا شك ان مثل هذا التقريب سيكون أكثر فائدة لو تحول هذا الفصل الى محاضرة ترافقها نماذج موسيقية مسموعة مع شروحات تحليلية الى جانب النص الأدبي. وقسم الوسط في الصوناتا يسمى بالتطور (Development) حيث يعمل المؤلف على تطوير وشد ابعاد الوحدتين بعناصر فنية منبثقة من طبيعة وامكانات الوحدتين، اضافة الى ادخال جمل موسيقية مبتكرة - نابعة من جوهر الوحدتين تضاف الى العناصر الأساسية من اجل توسيع الشكل. كذلك نرى في رواية «جين أير» مثلاً حيث العرض المتمهل في البداية ثم يبدأ التأزم بين البطلين وتتطور العلاقة عبر ابعاد واضحة الحالة الاجتماعية، تباين الطموح، اختلاف المواقف، اضافة الى منظور كل منهما حيال العلاقة الجديدة التي تنشأ بينهما فتؤثر في المسار الفني للرواية، عدا العناصر الثانوية الأخرى التي تظهر وتؤثر في الرواية والتي تعادل الموتيفات الثانوية التي تظهر في الصوناتا خلال عملية التطوير، تلك الموتيفات الصغيرة التي قد لا تقل أهمية عن وحدتي الموضوع الرئيسيتين. فنتيجة التناقضات والاضافات والعلاقات الجانبية المؤثرة تصعد شارلوت برونتي حبكة روايتها الى الذروة حيث انفصال جين عن روتشستر من جهة، والحريق الذي يحدث في القصر من جهة ثانية، وهناك ذروات صغيرة أخرى تساعد كلها، تدريجياً، على تطور الرواية، تماماً كما يفعل بيتهوفن حيث يوصل لحن الصوناتا الى التكامل - التطور عبر ذروات رئيسية وأخرى ثانوية تتشكل عبر السياق العام من العناصر الفنية الموسعة (الرئيسية) والمبتكرة - المضافة، ومن خلال استنفاد أقصى حدود الأداء الأوركستراي وتصعيد شدة الأصوات في سمفونياته كافة. ثم تأتي النهاية التي تعرف في الصوناتا بأعادة العرض (Reexposition) حيث العودة الى الموضوع اللحني الرئيسي بتصرف يرتأيه المؤلف أو دون تصرف، تماماً

كما تعود جين الى روتشستر في نهاية الرواية، وهناك نهايات مماثلة.

* الحكبة : Plot

هي خطة تنامي القصة في اسلوب التطوير والتصعيد الفنيين، حيث تبرز عناصر موضوعية جديدة تؤثر في «القاعدة التي تربطها ببعض ربطاً عضوياً، وربما يكون لكل حبكة نظام معين بها تتضمن احداثاً متقابلة منطقية»⁽¹⁾ والصوناتا هي الأخرى تستوفي هذه الخاصية في قسمها الوسطي المسمى بالتطور كما اوضحنا حيث يستنفذ المؤلف ابعاد الحانة بكل عناصرها وامكاناتها: التقابل، التضاد، الأضافة، الانقلابات الفنية، وذلك اعتماداً على الوجدتين اللحنتين اللتين تعتبران «القاعدة» التي تربط العناصر المذكورة ربطاً فنياً - عضوياً يتحقق من خلال النسيج العام للمقطوعة - الصوناتا. ويكون لقسم التطور في كل صوناتا «نظام تفاعل خاص به» يحدده المؤلف اعتماداً على قدراته ورؤيته الفنية. من هذا يتضح ان قسم التطور في الصوناتا - السمفونية تقابله الحكبة في الرواية والمسرحية. وكما ان «ليس في الحكبة ما يهمل المؤلف بيانه او يتركه لافتراض القارئ»⁽²⁾ وان «الحبكة تتضمن احداثاً متقابلة وتتحدد استجابات الشخصيات لبعض ونحو الموقف، والأحداث تسير سيراً تلقائياً ومنطقياً معاً»⁽³⁾ فإن مرحلة التطور في الصوناتا تتضمن هي الأخرى هذه الخصائص تضاف اليها التوزيعات الموسيقية. فالمؤلف لا يهمل من عناصر الوجدتين اي صوت، بل يحاول ان يستنفذ أصغر نبرة وأضعف زخرفة وأبسط ايقاع، ثم يصعداً جميعاً عبر التقنية الخاصة التي تجعل الألحان وعناصرها المطورة - المضافة تتدفق عبر مسار «تلقائي» مشحون بالحس الفني - الأدائي ومعطيات الذات غير المحدودة وغير المنفصلة من منطق الديالكتيك الصوتي والعلاقات النغمية حيث تشكل الوجدات اللحنية الثانوية (Motives) استجابات طبيعية للزخم الصوتي الذي تتصف به الوجدتان اللحنتان. فكما «تتحدد استجابة الشخصيات لبعض ونحو الموقف» فإن الموسيقى او بالتحديد الصوت الموسيقي هو الآخر يتضمن اساساً وعلاقة فوقية منبثقة من الصوت الأساس ومستجيبة له من ناحية ومستجيبة للطابع العام الذي يتحقق بواسطة الوجدتين اللحنتين من ناحية ثانية. وتبقى القدرة الذاتية عند المؤلف عاملاً مهماً في جمع وتوليف كافة العناصر اللحنية المذكورة وتصعيدها نحو الذروة، حيث تستنفذ أبعاد الموضوع - الفكرة فيعود المؤلف الى اللحن الاساسي لينهي به الصوناتا الذي يعتبر أول شكل فني متكامل ظهر بعد قرون من الممارسة الموسيقية متعددة الجوانب والاتجاهات وقد استفاد المؤلفون من شكل الصوناتا في السمفونية. الصوناتا التي تتألف من ثلاث حركات - مقاطع، فاضاف اليها المؤلفون حركة أخرى هي الرابعة في تسلسل حركات السمفونية، وهي حركة خفيفة

راقصة (ربما كان هدفها التخفيف من مشاعر السامع بعد ان يكون قد أصفى الى الحركة الأولى ذات التقنية الفنية الخالصة والحركة الثانية الرومانسية ذات الطابع المؤثر). بذلك صارت السمفونية عند هايدن تتألف من اربع حركات: سريعة، متمهلة، رقصة، سريعة .

وعد ظهرت ابعاد الصوناتا في الحركة الأولى (السريعة) بذلك بات معروفاً ان الحركة الأولى من السمفونية تبني على شكل الصوناتا فيما الحركة الثانية متمهلة رومانسية حزينة والثالثة رقصة اسمها منويت والرابعة خفيفة تكون عادة في شكل الروندو.

الهوامش

١ - سمفونية Symphony مصطلح اغريقي مركب يعني الصوت المزدوج. ويعني ايضا التركيب اللحني وقد ظهر هذا المصطلح في ايطاليا في شكل موسيقي سمي بسمفونيا Symphonia وكان عبارة عن افتتاحية تطورت تدريجياً عل يد عدد من المؤلفين الإيطاليين والألمان والجيك. حتى اوصل هايدن هذا الشكل الى ما يعرف اليوم بالسمفونية ذات الشكل الذي اوضحناه بايجاز.

٢ - How music expresses ideas تأليف سدني فنكلشتاين، لندن ١٩٥٢

٣ - اسلوب تعدد الأصوات في الموسيقى يسمى بولفوني Polyphony فيه تتشعب الأصوات وتتابع وتداخل. خاصة في فن الفيوك - احد فنون البولفوني. فتبدو الأصوات المتعاقبة المبنية على لحن واحد يتكرر عبر طبقات صوتية عديدة - تبدو في شكل منظور يمكن ان يتخيلها السامع بكل بساطة. ومن فنون البولفوني الأخرى المحاكاة والكانون

٤ - بناء الرواية تأليف أدوين موير، ترجمة ابراهيم الصبري

٥ - المصدر السابق

٦ - المصدر السابق

البناء الموسيقي في «لعبة الكريات الزجاجية»

الناشيء

يذكر الدكتور مصطفى ماهر في مقدمة ترجمته لرواية «لعبة الكريات الزجاجية»^(١) ان مؤلفها الروائي الألماني هرمان هيسه كان «يتقن العزف على الكمان منذ نعومة اظفاره» وأنه «درس الموسيقى اثناء كتابة روايته المذكورة». ومن يقرأ رواية «لعبة الكريات الزجاجية» يدرك مدى تعمق هرمان هيسه بالفنون خاصة الموسيقى: اشكالها، اساليبها، مراحلها، فلسفتها، بحيث ان الرواية المذكورة كادت ان تكون شكلاً موسيقياً تضمنت اسلوب استنفاد وتطوير الوحدة اللحنية (Theme) المستخدمة في السمفونية والقصيدة السمفونية. وقد استفاد هرمان هيسه من ذلك الأسلوب خلال فصول الرواية، خاصة علاقة «كنشنت» الشخصية الرئيسية بصديقه «بلينو» بدءاً من مرحلة الدراسة، وحتى النهاية، فالصديق بلينو يظهر في كاستاليا (مكان الرواية) ويختفي كنغمة ثانية في سياق الرواية التي يشكل فيها كنشنت النغمة الرئيسية. وعبر تقابل وتفاعل الشخصيتين تستنفد الأبعاد الفكرية والنفسية لهما. وذلك الظهور والاختفاء ثم الظهور مرة أخرى والتنامي وتطور الموضوع العام، كل ذلك يذكر بأسلوب الشكليين من المؤلفين الموسيقيين: بتهوفن، براهمز. ورواية لعبة الكريات الزجاجية تتسم ببعض خصائص سمفونية بتهوفن التاسعة: البناء المحكم، التصعيد التدريجي، استنفاد الوحدات اللحنية - الموضوعية الى أقصى حد ممكن، واخيراً ذلك النشيد الكورالي الرائع في ختام السمفونية الذي يقابله ذلك الغناء الشعري الذي نسمعه في نهاية الرواية رغم الخاتمة المفجعة التي تنهي حياة البطل «كنشنت». فليس في الرواية أوركسترا ولا آلات موسيقية، بل هناك الناي الذي يعزف عليه كنشنت اثر خروجه من كاستاليا حيث يردد مع الطبيعة هذه الأبيات:

كانت رأسي وأعضائي

ممددة راقدة

وها انذا أهب واقفاً

فرحاً مرحاً

وانظر الى السماء ببصري

قد تذكر هذه الأبيات القليلة البسيطة بمضمون النشيد الكورالي الختامي في تاسعة

بتهوفن، ذلك النشيد الذي كتبه شيللر وضمنه دعوة الانسان للفرح والمحبة:

«ايها الأصدقاء.. ايها الأصدقاء

لن تستمر هذه الأصوات بعد..

فلنرفع أغنية أخاء، أغنية فرح..

ايها الفرح فلنمجدك...»

«لعبة الكريات الزجاجية مثلها مئة لعبة عظيمة لا تعرف لها بداية بالمعنى الصحيح، بل هي، كالفكرة العظيمة تماماً، موجودة دائماً، نجدها على شكل فكرة أو احتمال أو أمل، مصورة بدايئاً، في بعض العصور المبكرة، عند فيثاغورس مثلاً، ثم نجدها بعد ذلك في العصر المتأخر من الثقافة القديمة، وفي المدرسة الهلينية الأدبية ونجدها بقدر ضئيل عند الصينيين القدماء وفي أوقات ازدهار الحياة الفكرية في الأندلس»^(٧).

«ويساورنا الظن، وإن اعوزتنا الشواهد، في أن فكرة اللعبة تملك المؤلفين الموسيقيين العلماء في القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر الذين بنوا مؤلفاتهم الموسيقية على أساس من التأملات الرياضية، وكثيراً ما نصادف في الآداب القديمة أساطير عن ألعاب فيها السحر والحكمة ابتكرها علماء أورهبان أو مفكرون في معيات الأمراء وراحوا يلعبونها، مثل الشطرنج مثلاً التي كانت قطعها وتقسيماتها رقعتها تحمل معاني سحرية إلى جانب المعاني العادية. وكلنا نعلم بالروايات والحكايات والأساطير التي وصلت إلينا من فجر الثقافات كلها، والتي تضيف على الموسيقى، علاوة على كيانها الفني، قوة تتسلط على الأرواح والأقوام وتسيرهم كأنها وزير أو قانون ينضوي له الناس ودولهم. وهناك منذ أقدم العصور في الصين، وكذلك في الأساطير عند الإغريق، فكرة تلعب دوراً هاماً، وهي فكرة حياة مثالية سماوية للإنسان تسيطر عليها الموسيقى. بهذا التقديس للموسيقى يقول نوفاليس: أن سلطان الموسيقى الخفي للنشيد يحيينا في الدنيا بتحويلات له خالدة - ترتبط لعبة الكريات الزجاجية أيضاً أعماق الارتباط»^(٨).

يدل هذا المقطعان المأخوذان من قسم التمهيد في رواية لعبة الكريات الزجاجية بشكل توضيحي (فيما تعتمد الرواية في سياقها على الموسيقى بشكل تحليلي) على أن الفنون والآداب، خاصة الموسيقى، كانت أساساً للعبة، فهي «كالفكرة العظيمة» لا نعلم جذور الأسهم العظيمة المتفرعة والمضافة التي قامت بها الشعوب إلى جانب الأفراد المتميزين على مر العصور، لأنها تمتد في عمق التاريخ، وتظهر بداياتها في أحقاب زمنية بدءاً من فيثاغورس الذي يعود له الفضل فيما حققه الإغريق من تراث موسيقي، كذلك نجد بدايات اللعبة عند الصينيين القدماء الذين أعاروا الموسيقى أهمية كبيرة في التربية، ثم تمر اللعبة عبر الحضارة العربية في الأندلس وما تحقق من تراث في النظرة الموسيقية، حتى تصل اللعبة إلى القرن السابع - الثامن عشر حيث شبت الأسس الكلاسيكية للموسيقى خاصة عند باخ، ثم تبلورت الأشكال الفنية أو توسعت عند بتهوفن وقبله هايدن. هذا إضافة لما للموسيقى من تأثيرات روحية على الإنسان القديم حيث كان «الغناء رمزاً لشخصية الإله في الهند، وكان المصريون القدماء يعتقدون بأن الإله توت خلق العالم بعد أن صرخ صرخة هائلة. وكان الغناء في الشرق يصاحب طقوس

فأذا كان هذا هو الجانب الروحي - التاريخي من تأثير الموسيقى على اللعبة وعلى الرواية، فإن هناك جانباً تقنياً استخدمه هرمان هيسه في بناء روايته. فموت أستاذ الموسيقى الكبير في كاستاليا وظهور كنشنت وحلوله محل الأستاذ الراحل، ووقوع اختيار كنشنت على تيجولاريوس ليحل محله بعد فترة اذ قرر كنشنت الخروج من عالم كاستاليا. هذا الظهور وتنفيذ دور معين ثم الاختفاء واثاحة المجال للغير ليقوم بالدور نفسه، هو بعينه أسلوب الفيوك Fugue في الموسيقى الذي استخدمه الباروكيون خاصة باخ، والذي سنأتي الى شرحه وعلاقته بشكل الرواية.

اما أستاذ الموسيقى الذي يلتقي به كنشنت التلميذ، فهو رمز الموسيقى نفسها، كما اللعبة هي رمز للموسيقى. «فقد كان يعرف طبعاً، أي كنشنت، من هو أستاذ الموسيقى، ويعرف انه ليس كالمفتشين الذين يأتون مرتين في العام من احدى المناطق العليا بالهيئة للتربية، بل هو واحد من اثني عشر نصف اله، واحد من اثني عشر رئيس اعلى لهذه الهيئة المجلدة، سيأتي أستاذ الموسيقى نفسه الماجستير موزيكه»^(٢) فأذا علمنا بأن الرقم «اثني عشر نصف اله هو رمز - معادل لاثني عشر نصف صوت التي يتألف منها السلم الموسيقي، واذا علمنا بأن كلمة «موزيكه» تعني «الموسيقى» في العديد من اللغات، فإن الأستاذ هنا يكون رمزاً كلياً للالهام الموسيقي، الدفق الشعوري الذي يستحوذ على التلميذ كنشنت فيستغرق في الموسيقى ويتوجه لدراستها.

ويكاد هرمان هيسه ان يكون في لعبته معبراً عن فكرة شيللر التي ترد نشاط الإنسان كله الى صورة واحدة هي «اللعبة» وترى ان الإنسان لا يعبر عن نفسه أكمل تعبير الا عندما يلعب» وترى ان الإنسان حين يعزف على آله تلعب اصابعه على الأوتار، فيقولون بالألمانية (Spielen) أي يلعب وبالانجليزية (Playing)، كذلك الرسام يمثل لعبة معينة عبر حركة يده على لوح الألوان «لعب المصور الماهر في عصر ازدهار الفنون بالألوان على لوح الألوان»^(٣). وشخص الرواية ورثوا ما خلفه العالم من تراث فكري وثقافي ذلك التراث القديم - الجديد الذي يشبهه المؤلف بنظام كبير معقد هو أشبه بآلة الأورغن، وقد بلغت من الكمال ما لا يتصوره العقل «لوامسه ودواساته تلمس الكون الفكري كله، وقدرته الصوتية لا تحصى ويمكن بواسطته نظرياً تمثيل المضمون الفكري كله للدنيا في ألعاب»^(٤)

انه الكمال الروحي والكمال الفني اللذان تحققا عبر العصور، الكمال الذي كان هدف الإنسان في القرون ١٦ ١٧ ١٨ حتى اذا حل القرن العشرون اصابت الفنون اشكال من التحلل والتعقيد والتفريط نشأت من الواقع الذي مسخ فزال عنه الجانب الروحي، مما اثر على الموسيقى التي تخلت عن روحيتها فغلبت عليها «الناحية الحسية

الكمية»^(٨) وشونبرج مثال واضح لذلك حيث اهتم بالتركيبات الصوتية وجعلها اساساً لأعماله القياسية في البناء.

ان الرواية تكاد تكون صرخة حادة مؤلمة بوجه التهشم والمسخ، وهي دعوة الى تقييم التراث الانساني وتعيين موقع المرء من العصر الراهن. لهذا بنت «النخبة» ديراً - جمهورية هي «كاستاليا» حيث اهتموا بالفنون والثقافات الكلاسيكية وحاولوا المحافظة على اصولها وقواعدها، ومارسوا لعبة سميت بلعبة الكريات الزجاجية هي خلاصة «التقنية الفنية» حيث لا يمكن اجراء اي تغيير في هرمية اللعبة (التراث) الا بعد الرجوع الى الادارة العليا للعبة تلك اللعبة التي منحت اللاعبين المبدعين في حقل الفنون خاصة الموسيقى «عالمًا كاملاً من الامكانيات والتشكيلات بحيث يكاد من المحال ان تتشابه لعبتان من ألف تؤدي بمنتهى الدقة والقوة، تشابهاً يتجاوز ظاهر اللعبتين، وحتى لو حدث مرة بطريق المصادفة ان لاعبين ضمنا لعبتيهما نفس النخبة المحدودة الصغيرة من الموضوعات، فأن لعبتيهما تكونان رغم ذلك مختلفتين اختلافاً تاماً في الشكل والتأديه، حسب طريقة تفكير اللاعبين وشخصيتيها ومزاجيها ومهارتهما الفنية»^(٩) فإذا كان هناك شبه اسلوبى كبير بين هايدن وموزارت، وإذا كان تأثر شوبرت واضحاً ببتهوفن، وإذا كان كل مؤلف موسيقى يستخدم العلاقات الموسيقية نفسها (باعتبارها لغة من الناحية المادية يستخدمها كل مؤلف حسب رؤيته، بلانيتها شأن لغة الادب) فأن كل مؤلف (لاعب) يستطيع بمهارته وقدرته ان يكون مختلفاً عن غيره في الأسلوب والأداء، وهذا هو السر الذي أضفى عنصر التجديد والابتكار على الفنون الجادة عبر العصور. تلك الفنون، خاصة الموسيقى التي كانت برأى بعض المؤلفين والنقاد في القرن التاسع عشر والعشرين، انها ستصيب المتلقي بالملل نتيجة العدد الهائل من المؤلفات، فكان لابد - في رأي اولئك - من أحداث تغييرات في البناء - المادة الموسيقية. لكن هرمان هيسه يعتقد عكس ذلك، فهو يرى ان بإمكان الموسيقى الشكلية (الكلاسيكية) ان تحافظ على حيويتها وروعيتها وجاذبيتها اذا استطاع كل مبدع ان يمارس التأليف (اللعبة) من وجهة نظر جادة، مخلصه، تضيف على ابعاد اللحن شخصية المؤلف المتميزة وقدراته الاسلوبية دون ان يؤدي ذلك بمرور الزمن، الى الملل والرتابة. أفلسنا لحد الان نعجب بالأعمال الفنية والأدبية الكلاسيكية ونستمتع بها جداً لم تبلغه الأعمال الحديثة ؟

وعالم كاستاليا (مكان الرواية) هو تمثيل لجذور العلاقات الاساسية الرابطة التي مهدت لنشوء الفنون والآداب والفلسفات والاديان. ويرى هيسه ان عقول الفلاسفة والمفكرين قد «هفت الى ضم العالم الفكري في تنظيمات متحدة المركز، وحلمت بتوحيد الجمال الحي للفكر والفن مع قوة الصياغة السحرية التي للعلم الدقيق»^(١٠) فالمؤلف اتخذ من مفهوم «تنظيمات متحدة المركز» منطلقاً اساسياً جسده عبر رؤيته الفذة في روايته

«لعبة الكريات الزجاجية»، وهذه التنظيمات المتحدة ذاتها قد ارتكز عليها المؤلف الموسيقي الباروكي واستفاد منها المؤلفون عبر العصور حتى وقتنا الحاضر، رغم المتغيرات الكبيرة التي طرأت على أساليب التأليف، فقد اعتمد باخ ومعاصروه على أسلوب «التنظيم المركزي» في البدء والتكون، أو الظهور والأختفاء عبر المسار اللحني وعبر العلاقات البنائية التي تتعاقب وتتداخل نتيجة مركزية العلاقة. ذلك هو أسلوب البناء اللحني في فن الفيوك أو الفوجة^(١٦) حيث يبدأ اللحن ويتكرر تباعاً أو تعاقباً عبر خطوط نغمية تعتمد اللحن الأصلي الذي بدأت به المقطوعة وتتداخل أفقياً مجسدة أسلوباً «تناسخياً» يعتبر السمة الجمالية الرئيسية في الفنون الباروكية عموماً. تلك السمة التي اتخذها هرمان هيسه أساساً لقواعد «لعبته» التي كانت وثيقة الصلة بالموسيقى ويتم ادائها غالباً حسب قواعد موسيقية رياضية. فكان العنصر أو العنصران أو الثلاثة عناصر الداخلة في اللعبة يسجل ويؤدي وينوع ويتشكل كما يتشكل العنصر الموسيقي في الفيوك أو الجملة الموسيقية في الكونشرتو فربما بدأت لعبة مثلاً بتشكيل فلكي معين أو بعنصر من فيوك لباخ^(١٧) هكذا يوضح هرمان هيسه، فنستنتج من ذلك أن العناصر الثلاثة المذكورة هي العناصر «الشكلية» نفسها التي تظهر في ثلاث طبقات صوتية أو أكثر (مستويات لحنية متماثلة مضموناً لكنها متغيرة في النبرة الصوتية) وتخفي تباعاً ثم تتنامى عبر تقنية جمالية عرفت بالفيوك أو الفوجة واختصت بأسلوب التابع والتوازي والتداخل كعناصر لتحقيق البناء. تماماً كما يتقابل زخارف وخطوط ومنحنيات وأقواس العمارة الباروكية وتتداخل عبر تصعيدات (علوية) وتتشابك أفقياً محققة الاتساع الشكلي والمضمون التأملي اللذين كانا سائدين في القرن السادس والسابع عشر. فالانسجومات والخطوط والأقواس والتكوينات المتقابلة تبدو في أشكال تناظرية متقنة تؤلف الأساس الجمالي للفنون الباروكية. والفيوك أو الفوجة عند باخ تحتوي على مثل ما تحتوي عليه العمارة الباروكية، فاللحن الثاني في الفيوك ينبثق بعد استكمال اللحن الأول دوره ويبدو للسامع في حركة تشكيلية (منظورة) ازاء اللحن الأول الذي يأخذ مساراً آخر جديداً يكرره من بعده اللحن الثاني (النسخة) مفسحاً المجال للحن الثالث الذي يطلق عليه هرمان هيسه العنصر الثالث الذي يتبع المسارين الأول والثاني، فيتحقق بذلك التكثيف عبر تداخل العناصر الثلاثة، وتعقب ذلك عملية التصعيد نحو النهاية بأسلوب أقرب ما يكون لفن العمارة حيث تتصاعد الأقواس والموتيفات وتتحدد الزخارف وتتقابل المنحنيات، فتتداخل كلها في انسجومات وتناظرات شكلية (فنية) وقياسية (رياضية) تتضح بخصوصية في اسقف الكنائس الباروكية والقوطية.

أن هذه العملية من الظهور وتغير المسار أو اختفائه في تناوبات أفقية مكررة هي التي قصدها هرمان هيسه في مسار روايته، حيث يخفي الأستاذ الكبير بعد أن أدى

مهمته (دوره - لحنه) ليحل محله كنشنت الذي يؤدي دوره (دور الأستاذ الكبير نفسه) يختفي محاولاً أن يحل تيجولاريوس محله. هكذا في عملية تتابعية، مكرورة، محورها الدائم كاستاليا المعادل للمحور المتمثل بوحدة اللحن الرئيسية التي تظهر بالتتابع عبر طبقات صوتية عديدة.

وهرمان هيسه يرى في روايته أن الموسيقى أصابها الانحلال والتدهور، وأن «عصر افول الثقافة قد بدأ منذ نيتشه»^(١٧) لهذا اعتمدت روايته المفاهيم والفنون الكلاسيكية التي كانت بمثابة تماثلات بين الأبداء والأخلاق حيث الفضائل أساس العلاقات الاجتماعية وأساس الممارسات الفنية. فالرواية ركزت على خصائص الطائفة أي النخبة التي اتخذت من «كاستاليا» مكاناً لها، تمارس فيه الزهد والتأمل إلى جانب الموسيقى وتتغني هدهد النفس بعيداً عن العالم الاعتيادي، حيث بدأت تبرز - منذ نهاية القرن الثامن عشر - معالم التشويه والتغير السلبي وصناعة الأشكال غير الجدية. فقد كانت هناك اتجاهات سلبية أثرت في روح الإنسان الذي بدأ يتلقى صنوفاً من نتائج زمن (صحافة التسلية) كما يطلق عليها هيسه، فلم يعد «للموسيقى ذلك التوازن»^(١٨) فأصابت التغيرات السلبية روح الفرد وبثت فيه اليأس واللاجدوى بدلاً من الهدوء والطمأنينة، وأخذ العاملون في حقول النتاج الفني والادبي يبررون طبيعة نتاجاتهم بشعارات «التجديد» فظهرت في خضم المتغيرات تراكمات كمية من نتائج اتخذت لها تسميات كالسريالية والتجريدية والوحشية كأشكال، ومفاهيم الضياع والعبث واللاجدوى كمضامين، وتلك ظاهرة تنسحب على كل عصر تتدهور فيه الفنون، أو كل عصر يظهر فيه عاملون غير جادين في حقول الفن إلى جانب العاملين الجادين، كما حدث في الموسيقى في القرن الثامن عشر. لذا كان أمام نخبة كاستاليا (وهي النخبة التي تظهر في كل عصر كما يرى هيسه) الماضي في طريقهم الخالص العسير حتى لو اضطربهم ذلك إلى الاعتزال في مكان بعيد عن العالم حيث يمكن الاحتفاظ بتراث الماضي العظيم والتواصل مع روحه التأملية الخالدة.

أن رواية «لعبة الكريات الزجاجية» تعتمد على الرياضيات التي طورت آفاق اللعبة فبلغت «درجة عالية من المرونة وقدرة عالية من التسامي»^(١٩) وكان ظهور اللعبة «موازياً للتطور العام للوعي الثقافي»^(٢٠) حتى صارت «اللعبة» أشبه بقاعدة بدأت العلوم تقلدها وصولاً إلى تطبيقها في ميدان كل منها على حدة: فيلولوجيا علم اللغة - اللغات القديمة وميدان المنطق^(٢١) كذلك تطورت الموسيقى حتى تم تأليف «متتاليات موسيقية في معادلات فيزيائية رياضية»^(٢٢) وهنا يقصد هيسه المؤلف الباروكي (باخ) الذي أنجز متتاليات موسيقية (الأصح متواليات) ذات أساس فيزيائي - رياضي هو السلم الجديد الذي ثبته باخ وسماه بالسلم المعدل. ثم انضمت الفنون التشكيلية إلى هذا المسار، فكانت «العلاقة

بين فن العمارة والرياضيات قد توطدت منذ أمد بعيد»^(١٩) واذ بلغت اللعبة عتبة القدرة التربوية العالية استطاع «يوكولاتور أن يخترع للعبة أسس لغة جديدة، لغة ذات رموز وصيغ تشترك فيها الرياضة والموسيقى بأنصبة متساوية، ويمكن بأستخدامها ربط صيغ فلكية وموسيقية معاً وتوحيد الرياضة والموسيقى على أساس واحد»^(٢٠). وبعد وقت طويل من ابتكار اللعبة «دخل فيها مفهوم التأمل»^(٢١) فكان ذلك تحولاً نحو الدين، وهو ما اختصت به الموسيقى الباروكية عند باخ وهندل. أما الإشارة الى الرياضة فهي دلالة الى بداية الموسيقى واعتمادها على الرياضيات منذ (فيثاغورس) الذي وضع المسافات الصوتية في السلم الموسيقي عبر استخدام الأرقام الحسابية والذبذبات الصوتية ذات العلاقة بطول الوتر وتقسيماته. تلك المسافات والتقسيمات التي كانت أساس التراث الموسيقي الأغريقي الذي انتقل الى اوربا حيث استخدمت أصولها وسلالها في التأليف حتى ظهور باخ الذي ربما يرمز له هرمان هيسه بأسم (يوكولاتور) الذي «اخترع للعبة أسس لغة جديدة» ذلك ان باخ كان له الدور الأول في ابتكار البيانو والسلم المعدل الذي حل محل السلالم الموسيقية الاغريقية - الكنسية القديمة هناك زمن طويل او «وقت طويل» بين فيثاغورس وباخ تطورت خلاله الموسيقى بفضل (النخبة) التي كرست حياتها لابتكارات كانت في غاية الضرورة للتطور الذي حصل في فنون الموسيقى، ذلك التطور الذي كان موازياً او حتى (دافعاً) للتطور الذي حصل في ميادين العلوم والآداب

«وكانت الألعاب المختارة في فكرتها والجميلة في تركيبها والناجحة تسجل احياناً وتنتقل من مدينة الى مدينة ومن بلد الى بلد، فيعرفها من يعرفها ويعجب بها من يعجب وينقدها من ينقد»^(٢٢) فعلاً بدأت المؤلفات الموسيقية التي ظهرت بعد باخ (وخلال فترة باخ ايضاً) تنتقل من بلد الى آخر حيث تعزف وتسمع وتنقد. فقد توسع الاهتمام بالموسيقى وشغفت بها الشعوب بعد ان كانت محصورة في الكنائس تارة وفي محافل وقصور الأمراء تارة ثانية، فصارت تقام حفلات عامة يؤمها الناس ليصفوا الى المؤلفات المبتكرة. ثم بدأت اللعبة في هذا الوقت تضيف الى نفسها ببطء وظيفة جديدة بتحولها الى احتفال عام»^(٢٣) هكذا بدأت الفترات الفنية بالظهور حتى «اصبحت اللغة أشبه بلغة عالمية يتمكن بها اللاعبون من التعبير عن رموز ذات معنى عن قيم مختلفة ومن الاتصال ببعضهم البعض»^(٢٤) اي ان النوتة الموسيقية والسلم المعدل أصبحا «أشبه بلغة عالمية» يفصح بها اللاعبون عن مكونات انفسهم عبر مؤلفاتهم ومبتكراتهم المتنوعة.

«لعبة الكريات الزجاجية في نظر اللاعب وفي نظر الاستاذ لعبة عزف موسيقي بالدرجة الأولى»^(٢٥) - وهي مادة خاصة تقترب في صنعتها اكثر القرب من الفن»^(٢٦). وهي ذات قابلية للتوسع والأضافة وتدخل في سجلاتها اقتراحات المتخصصين «كأن يكتب احدهم مثلاً عن تاريخ المادريجال»^(٢٧) وكما ان روح الموسيقى بدأت تشكل علاقة

وبعداً واضحين في الفنون الأخرى «فنحن ان تأملنا فيما يتعلق بتمثال (مايرون) نرى ان فن رسم المناظر الطبيعية (البوسن) هو فن الكانتاتا»^(٢٨) «ونرى ان فن (رامبرانت) هو نفس فن (بوكستهودي) في انجازاته الموسيقية التي وضعها للأورغن وانجازات (باخبل) و (باخ)، كما نرى ان فن (غواردي) هو نفسه فن (موزارت) في الأوبرات التي وضعها، ذلك ان شكلي اللغة الباطنيين لكل من العين والأذن هما شكلان ينطبق الواحد منهما على الآخر انطباقاً وثيقاً الى حد يبدو معه الفرق بين الوسائل السمعية والبصرية تافه لا يؤبه به»^(٢٩) فأن العلاقة بين ما يذهب اليه (شبنغلر) واضحة حيث تمثل الفنون بعضها البعض فنرى ان «الأوتار الرباعية - اظن ان المترجم يقصد الرباعيات الوترية، وهي مقطوعات تؤلف لأربعة آلات موسيقية وترية - في تلونها وسلمها الرخو (اللاهارموني) لها معنى معماري لا معنى تناغمي... وفوق كل هذا... فأن اللحن كبيت الشعر الكلاسيكي ابتداءً من عصر (هوميروس) حتى عصر (هارديان) قد عولج كميلاً لا نبرياً ولا تفخيمياً، اي ان المقاطع - مقاطع اللحن - واحجامها وامتدادها واتساعها هي التي كانت تقرر الأيقاع»^(٣٠) ذلك لو اننا أخذنا اية رباعية وترية، كرباعيات بتهوفن الأخيرة المعروفة بينائها المحكم الدقيق من جهة ومضامينها النفسية من جهة ثانية، لرأينا ان رأي (شبنغلر) ينطبق تماماً على ماهية التكوين الموسيقي في الرباعية (كذلك الحال في الصوناتا) على ان يكون السامع قادراً على بلوغ حالة استيعابية خاصة - مطلقة يمكنه خلالها ان يتصور الأيقاع اساساً والأنغام المتصاعدة عبر مسارات معينة الواناً او خطوط تؤلف، بأكملها، هيكلأ (منظوراً) لا يمكن شرحه هنا مهما بلغنا من قدرة في التعبير - وهل تخضع الموسيقى الى شرح ؟ لأن الموسيقى (الأنغام والأصوات والأيقاعات والشكل) ذات قدرة ادائية ايحائية لا يمكن استيعابها الا عبر خيال السامع نفسه وقدرته في تصور (المنظور) اللحني اثر عملية اصغاء مركزة.

وما يذهب اليه شينغلر يتضح عند هرمان هيسه بخصوص «اشكال وصيغ لاعب الكريات الزجاجية التي تبني وتعزف وتفلسف مستعملة لغة عالمية تغذت على كل العلوم والفنون»^(٣١) وان «مقومات اللعبة متعلقة بالصياغة والرسم والشكل»^(٣٢) وان «العلاقة بين فن العمارة والرياضيات قد توطدت منذ أمد بعيد»^(٣٣) اما الموسيقى التي تتعامل معها للعبة فهي الموسيقى الكلاسيكية - الرفيعة التي تعتبر «جوهر ثقافتنا ومضمونها العميق، لأن هذه الموسيقى هي اوضح وأخص تعبير لها»^(٣٤). واذا تناولنا اللعبة في احد تمارينها نراه «يبدأ بتحليل ايقاعي للحن من الحان الفوجة تتوسطه جملة يقال انها من جمل كونفوشيوس»^(٣٥) والفعل يقال يعني هنا عدم التأكد، لأن ما نعرفه عن كونفوشيوس لا يتعدى كونه اهتم بالموسيقى وجعلها مادة اساسية في التربية، لكن ان تكون هناك مادة موسيقية (جملة) من كونفوشيوس وصلت الى زماننا، فأن تاريخ الموسيقى لا يؤكد ذلك

بسبب عدم وجود الوسائل - آنذاك - التي من شأنها الأبقاء على تلك الجملة من ذلك الزمن البعيد. ونتيجة تحليل اللحن، كعملية «يتعمق المحلل في كل جملة ويسبر غورها»^(٣٧)، وذلك بتقسيم اللحن الى بداية ووسط ونهاية: اللحن الأول واللحن الثاني وتحديد انواع السلالم وتنويعاتها المضافة التي تبني على علاقات قاعدية وصولاً الى «الناحية الداخلية للعبة او باطنية اللعبة، وهي تهدف ككل باطنية الى بلوغ الكل او النزول الى الأعماق التي ليس بها سوى النفس الأبدى يحكم ذاته بذاته في شهيقي وزفير أبدي»^(٣٨). وتمارين اللعبة تقوم «بتجزئة الموسيقى الى عناصرها عبر أنواع من التحليل ثم ترجمة الموسيقى الى رموز اللعبة القدسية»^(٣٩) وعملية التحليل تعني تقسيمات اللحن وتحديد المجاميع الصوتية (كورد) برموز وأرقام لاتينية - ايطالية مازالت مستعملة لحد الان، وتحديد المسار الصوتي، مداه الاعلى وقراره الأدنى وتثبيتها برموز النوتة الموسيقية ومصطلحاتها الايطالية. واثار عملية التحليل يتطابق جوهر الشكل الفني والحالة النفسية الناتجة عن العملية، وهو بحد ذاته الهدف الجمالي الأسمى، الجانب الروحي الذي استطاع (كنشنت) ان يحققه خلال دراسته، فيؤثر به على (تيتو) ابن (بليو) اثناء زيارة (كنشنت) لهما في المدينة. وقد كان ذلك الجانب هدف المؤلفين الباروكيين والكلاسيكيين اللذين يركز هرمان هيسه على نتائجهم واتجاهاتهم الاسلوبية خلال فصول الرواية. واذا اتخذنا باخ انموذجاً للقيم الفنية - الروحية للعصر الباروكي امكنا ان نقرن حياته في حدود معينة، وهي حدود الموسيقى والتأمل، بحياة وطبيعية كنشنت: باخ الذي امضى حياته في الكنيسة (المكان الذي يذكر بمكان الرواية) يؤلف الألحان ويحلل السلالم والأصوات القديمة ويبتكر القيم والأشكال الجديدة اضافة الى الأورغن الذي يذكر هيسه خصائصه الفنية وابعاده التقنية وتأثيراته النفسية، حتى انه «يمكن بواسطته نظرياً تمثيل المضمون الفكري للعالم في العاين»^(٤٠). وكنشنت الذي امضى سنواته في كاستاليا حيث التأمل والزهد ومعالجة - تحليل الأشكال الموسيقية وكتابة الشعر احياناً. واذا علمنا بأن قسماً من مؤلفات باخ ضاعت زمناً ثم عثر عليها وتم نشرها تمييزاً لقيمتها الفنية، ومن ثم «وقوعها بين أغلاظ عصر صحافة التسلية وهمجيات»^(٤١)، ادركنا ان هيسه يقرن عصر «صحافة التسلية» بكل عصر نبذ المفاهيم والأصول الابداعية. لهذا كان هناك على الدوام من يقوم بتقييم وتثمين تلك المفاهيم خاصة كنشنت وزملاؤه في الطائفة اساتذة الموسيقى والتأمل الذين كان مهمهم ان يعيدوا تقييم التراث ويؤدوا النتائج الفنية ويحافظوا على الجماليات التي خلفها الأقدمون، وذلك بعد تحليلها وارجاعها الى اصولها وقواعدها. وقد كان لابد من ذلك - في الرواية - في عصر تعرض التراث فيه الى التهديد. ومطلع القرن العشرين شهد على ذلك، حيث ظهرت محاولات عديدة متباينة في الفنون لم تستمد ممارساتها من عناصر ونتائج الفترات الكلاسيكية كعلاقة تواصل تؤدي الى التجديد او

الاضافة، إنما كانت المحاولات عبارة عن موجات عابرة حيناً وصيحات بوجه التعقيد حيناً آخر، وحيناً ثالثاً كان النتاج الفني أقرب ما يكون الى اشكال الموضة الجاهزة، فهل كان فناً جدياً ما اطلق عليه اسم «كولاج» اي تلصيق في الرسم، وهل كان فناً ما سمي بالطبيعية «الكونكريتية» في الموسيقى ؟ حسن، اذا كان ذاك وهذا فناً فهل استطاعا ان يشكلا اتجاهاً رصيناً او مدرسة ثابتة كما كانت الحال مع الفنون الكلاسيكية التي مازالت مؤثرة في المسار الابداعي العام ؟ لقد كان هدف الموجات تشويه الفن وعكس ابعاد الواقع الحياتي المشوه من خلال أعمال رخيصة تجارية ان عبرت عن شيء فهي انما عبرت عن ضحالة وفراغ اصحاب تلك الموجات التي ما لبثت ان اختفت وظهرت موجات اخرى، وهكذا في تعاقب برهن على الخواء والنفعية، في حين ظلت الفنون الكلاسيكية آيات خالدة دالة على القيم الانسانية الرائعة.

ورغم الموجات والصرخات فقد كان هناك ابداع حقيقي في القرن العشرين، خاصة في الموسيقى التي استفادت كثيراً من الأساليب السابقة (او هي خرجت منها عبر ضرورة المرحلة والمعاصرة) واستطاعت ان تشكل قواعد فنية جادة أثرت في المسار الفني للقرن العشرين حتى يومنا الحاضر. من تلك المنجزات نذكر أعمال (شونبرغ) التي اعتمدت على التقنيات والقياسات الصوتية - السلمية المبتكرة، و (سترافنسكي) الذي عرف بتعبيراته التي اعتمدت اللاهارمونية والسلمية المزدوجة، حتى ظهرت الموسيقى الالكترونية التي استغنت عن خصائص وقدرات الانسان التعبيرية في الأداء. فأنما كانت هذه الموسيقىات (الحديثة) تعتبر اتجاهات فنية جدية تعنى بالأبعاد القياسية والتعبيرية والتحديدات التقنية، فأن الموجات - الموضات كانت وما تزال بحاجة الى نبذ وتشهير لا يمكن بلوغه الا بوسائل تربوية اساسية وينشر المؤلفات الكلاسيكية عبر اساليب متنوعة تؤمن استمرارها وتأثيرها السليم على الذوق العام. وما فعله هرمان هيسه ان انشأ في روايته «جمهورية» كاستاليا هدفها المحافظة على التراث، وأقرن بطل روايته «كنشنت» بكل من باخ وموزارت، فبعد ان يتحدث عن ضياع مؤلفات باخ، وآلام موزارت وهو محكوم بالموت (نتيجة المرض والفقر) خلال أوج ابداعه الفني حيث انجز سمفونياته الثلاثة العظيمة الأخيرة، بعد هذا، يقول هيسه «وهذه هي حالنا ايضاً مع كنشنت، على الرغم من ان كنشنت ينتمي الى عصرنا هذا الذي يتميز قبل كل شيء بأخربانه عصر لا يبدع مثلاً أبدعت العصور الأخرى من الأعمال»^(١).

ان استفادة الرواية من الأساليب الموسيقية لا تقتصر على الاستفادة من الفوجة - الفيوك كما ذكرنا، انما تتعدى ذلك الى شكل الكونشرتو (Concerto) الذي ظهر في القرن السابع عشر وتطور في القرن الذي تلاه، فهناك حوار يجري بين كنشنت وبلينو عن آرائه ازاء كاستاليا وحياتها الفكرية وطبيعتها، وعن موقفه من الحياة الاعتيادية المغاير

لموقف كنشنت الفكري حيال كاستاليا. ويبلغ كنشنت في تأثر عميق اعتراف بلينو هذا الى صديقه فيرمونته الذي كتب حول ذلك اللقاء - الحوار المذكور ما يلي «لقد تصورت أنا الموسيقي اعتراف بلينو، بلينو الذي لم اكن اقدره حق قدره على الدوام، تصورت هذا الاعتراف كأنه خبرة موسيقية، ولاح لي تضاد الدنيا والفكر، وتضاد بلينو وجوزف كنشنت في تناحر مبدأين لا يتفقان، لاح لي هذا التضاد كأنه يسمو ويتحول الى كونشرتو»^(٤٧). لقد كان بلينو في موقف متأرجح بين تعلقه بالحياة الاعتيادية وبين تقديره لحياة كاستاليا المثالية، فكان التضاد بين الشعور والفكر، بين الاعتيادي والسامي، بين التراث العظيم الذي يحافظ عليه أهل كاستاليا وبين اصحاب عصر صحافة التسلية، ذلك اللاتوافق، عموماً بين بلينو وكنشنت هو اللاتوافق بين الحياة الاعتيادية وبين خصوصية وعمق الحياة في كاستاليا، وقد شبه هرمان هيسه ذلك اللاتوافق او التضاد بشكل كونشرتو الذي يبنى على التضاد بين الوحدات اللحنية من جهة وعلى التضاد - التقابل بين الآلة الموسيقية الرئيسية - المنفردة المؤدية للكونشرتو وبين الأوركسترا المرافقة. وكلمة كونشرتو لاتينية الأصل كونجرتاره، وتعني في التأليف تضاد، تقابل، مواجهة وهي عوامل او عناصر فنية اساسية في التشكيل اللحني المتداخل في الكونشرتو حيث تؤدي التضادات والتقابلات الى شكل فني في غاية الانسجام .

الى جانب هذه التقنية التي استفادت منها الرواية، يبرر الجانب الروحي الذي اعتمد التأمل والزهد والدراسات المتخصصة باللاهوت والفلسفة والفلك، وكل ذلك اساس من اسس الموسيقى التي ارتبطت بالتأمل والمفاهيم الدينية في الفترة الباروكية وما قبلها، وارتبطت بالفلك والمفاهيم الميتافيزيقية عبر التاريخ القديم، فكانت الموسيقى عنصراً من عناصر الكون لدى المصريين القدامى، فيما كانت لدى الفلاسفة ركناً من اركان التربية والتقويم خاصة عند الأغريق والصينيين، هذا عدا المعلومات الموسيقية التاريخية المتعلقة بتأثيرات الموسيقى الأغريقية على الرقصات والأغاني الشعبية في بلاد البلقان، كذلك يستعرض هيسه أغلب الأشكال والصيغ الفنية التي ظهرت في اوربا منذ القرن السادس عشر او قبل ذلك مثل المادريجال، الكانتاتا، الصوناتا، الكونشرتو، السمفونية، وعلاقة المسار الموسيقي العام بطبيعة الأدوات الموسيقية خاصة الأورغن بأعتبره اساس نشوء الموسيقى التأملية، لكننا رغم ذلك نقرأ عن صديق كنشنت الباحث (فيرمونته) الذي يعد ابحاثاً موسيقية منها ما «يتصل بعصور التدهور التدريجي لموسيقى الباروك اي الفترة المبتدئة بنهاية القرن الثامن عشر وتتصل بدخول مادة موسيقية جديدة آتية من الموسيقى الشعبية السلافية في مواد اللعبة»^(٤٨) فالقارئ هنا يكون حذراً ازاء كلمة (تدهور) لأنها تعني انحلال الموسيقى او ضياع قيمها، وهذا لم يحدث بالنسبة الى المؤلفات الباروكية التي تواصل تأثيرها عبر الأجيال. فأذا كان هيسه

يقصد انتهاء القيم الفنية الباروكية فذاك أمر طبيعي في المسار الفني والثقافي حيث ظهرت الاساليب والاتجاهات والمراحل. فكما سبقت الباروكية اساليب موسيقية بدائية واغريقية وكنسية ادى تطورها التقني الى نشوء الباروكية (الاساس الفني لنشوء الموسيقى الفنية) كذلك ظهرت الكلاسيكية بعد الباروكية، وبعدها ظهرت الرومانتيكية ثم الاساليب الانطباعية والواقعية والحديثة باتجاهاتها العديدة. اما نهاية القرن الثامن عشر التي يقصدها هرمان هيسه فهي تعتبر في تاريخ الموسيقى من الفترات المتميزة في التراث الفني، كما ونوعاً، خلالها حقق بتهوفن تجديدات فنية كبيرة في اسلوب التأليف الموسيقي، كذلك كان نتاج شوبرت متميزاً خاصة في ابتكاره اسلوب (الليد) في الأغنية، وقبلهما مباشرة كان رائدا الكلاسيكية المبكرة. هايدن وموزارت قد الفا حلقة وصل بين ابناء باخ وبين نوابغ الكلاسيكية الجديدة. لكننا مع ذلك لا ننظر ان هيسه يقصد بالتهور تلك الفترة التي يذكرها، نهاية القرن الثامن عشر، بل هو يقصد فترات شاذة ونتائج غير رفيعة، لا على التعيين، طغت على النتاجات الرفيعة، كما كانت الحال، مثلاً بالنسبة الى (هومل) الذي لا يذكر منه المؤرخون اية ميزة لكن مقطوعاته حققت انتشاراً وشهرة واسعة لم يحققها بتهوفن الذي عاش في العصر نفسه، وكما كانت الحال ايضاً مع موزارت ومنافسيه الذين لم يخلفوا شيئاً يذكر، كذلك كانت الحال مع شوبرت ومعاصريه الفاشلين.

اما اذا كان هيسه يرى، فعلاً، ان نتاج نهاية القرن الثامن عشر قد أصابه التدهور، فأنه هنا يبدو متأثراً أشد التأثير بآراء نيتشه حول الموسيقى عموماً، هذا المفكر الذي تغاضى عن الواقع وعن المسار الفني العام بسبب نزعة المتطرفة ازاء مهمات الفن المثالية. فبعد ان كان نيتشه معجباً بفاغنر ورومانتيكيته المتطرفة، اعلن استيائه من اوبرات فاغنر ووقف ضد الموسيقى الرومانتيكية التي نعتها «بالموسيقى التي تقضي على طبيعة الروح وانبساطها وتستزيد نوازع الانسان الغامضة والشهوات، وتضعف الأعصاب وتصيب المرء بالتشوش والتعب»^(١) ان رأي نيتشه هذا ناتج عن امرين سادا في ذلك العصر هما ١ - اهتمام المؤلفين خاصة فاغنر بالغناء واعتباره ضرورة لا تقل عن ضرورة وموقع وأهمية الموسيقى في التأليف، فأدى ذلك - برأى نيتشه الى نضوب الموسيقى البحتة اي الموسيقى الآلية التأملية التي انتهت - كما يرى نيتشه - بأنتهاء عصر بتهوفن. ٢ - الشعبية التي حققها فاغنر والرومانتيكيون الذين قدموا لقطاعات الشعب الوائناً من الموسيقى والغناء لم يكن لهم عهد بها من قبل. فقد كان هناك نزوع نحو نشر الموسيقى وايصالها الى كل فرد، وهو نزوع ابتداه بتهوفن حين تمرد على رغبات الأمراء فكتب سمفونيات ذات مضامين عبرت عن الاتجاه التجديدي الذي ظهر في المجتمعات الأوروبية اثر المتغيرات السياسية والفكرية التي حدثت منذ نهاية القرن الثامن

عشر. ففي رأي نيتشه ان الموسيقى الجيدة والفن الممتاز لا يمكن ان يكون لهما جمهور، حتى انه كان حين يسمع ان مسرحية ما ظفرت بالنجاح فانه يشك فوراً في قيمتها، واذا سمع انها اخفقت فانه ينظر فيها بعناية واهتمام^(٤٩) - كذلك كان موقفه حيال الموسيقى. ان التحفظ الواضح الذي يعبر عنه هرمان هيسه في روايته جعله يهمل او يتناسى الأبداعات العظيمة للمؤلفين الرومانتيكيين الألمان، مثال فاغنر، شومان، وبير، مندلسون. وهيسه طبعاً يبدو في روايته كأنه لم يسمع بالمؤلفين الكبار غير الألمان، هو الموسيقي الباحث الذي درس كل صغيرة وكبيرة تخص الموسيقى والتأليف والتاريخ. فهو لا يذكر غير المؤلفين الألمان ومن خلال نزعة الكلاسيكية المحافظة - المتطرفة، لهذا فهو يرى في باخ وموزارت الصورة المثالية التي استمرت آثارها عند بتهوفن، ثم تدهورت! فلا ذكر في روايته الموسوعية لمن جاء بعد بتهوفن، اي ان هيسه ينكر المؤلفين الذين ظهوروا في القرن التاسع عشر، أولئك الذين لا يقلون أهمية، في النواحي الفنية والفكرية، عن باخ وبتهوفن وموزارت، ولا يسعنا هنا الا ان نذكر براهمز واثره العميق الراسخ في الموسيقى الرومانتيكية الذي أعاد اليها القيم الشكلية الكلاسيكية عبر منظور ادائي معاصر، وبرليوز وما حققه من انجاز في التأليف، وبروكنر، وسيزار فرانك وكورساكوف وغيرهم كثيرون. وقد يقول قارئ: ربما الرواية لا تتطلب الاشارة الى كل أولئك المؤلفين. فاقول: اذا كانت كاستاليا مكان الرواية، فإن الموسيقى بالضرورة تكون مضمونها، اضافة الى موقع الفنون الأخرى من كاستاليا، مصدر الفن والثقافة والتأمل، غير ان هرمان هيسه يعتبر الباروكية والكلاسيكية قاعدة وحيدة للنتاج الفني (وهما فعلاً قاعدة) لكنه يتناسى في الوقت نفسه الفروع العظيمة التي ظهرت فوق تلك القاعدة مؤسسة قاعدة اخرى اكثر تنوعاً. لأن القاعدة عنده تمثل القيم وتعبر عن روح الابتكار البحث، اما الفروع فقد اهتمت بالدرجة الأولى بالتعبير عن نوازع الإنسان وطموحاته ومشاعره مما ادى الى تكون الموسيقى وخروجها من النمطية والشكلية اللتين كانتا اساس الابداع الفني عموماً، ذلك اذا ربطنا الابداع - كما يرى هيسه - بالجانب الحسي والمضمون الصوفي - الخالص في عملية التأليف التي كانت سائدة ابان الفترتين الباروكية والكلاسيكية.

وتستمر نبرة التحفظ لدى هرمان هيسه الذي يناهض ظاهرة «التخلي بصفة عامة عن التنافس في نواحي الابداع مع تلك الأجيال - القديمة - ورفض مبدأ سيادة الانسجام وسيادة الدينامية الحسية البحتة في العزف الموسيقي، ذلك المبدأ القدسي الذي كان يسود الموسيقى من ايام بتهوفن والرومانتيكية الأولى لقرنين من الزمان»^(٥٠). أرجو الا يكون ثمة ضعف او سوء فهم في ترجمة الرواية، فما يقصده هيسه بالقرنين هنا، كما يتضح من السياق التاريخي العام ومن فحوى الرواية - الفترة التي تمتد بين باخ وبداية الرومانتيكية التي يعتبر بتهوفن احد روادها الأوائل (كما يرى ذلك الباحثون

خاصة من وجهة نظر اهتمام بتهوفن بالتحويلات الاجتماعية والمضامين النفسية رغم انه يظل كلاسيكياً من حيث اهتمامه المطلق بالشكل) ففي العصر الرومانتيكي (الذي بدأ بعد بتهوفن) حلت التعبيرية محل الدينامية الحسية، وطفى الداخل على الخارج حيث اهتم المؤلفون بالمشاعر والعواطف والخيال اكثر من اهتمامهم بالأشكال التقليدية التي أجروا عليها تغييرات واضافات كبيرة، كما تم ابتكار اشكال جديدة. ولا اعتقد ان ذلك كله كان (تخلياً) عن (التنافس في نواحي الأبداع) بقدر ما كان (تعبيراً) عن مرحلة حفلت بالتغيرات والمنعطفات الكبيرة، فظهرت انواع هائلة من النتائج الجدية التي استمر تأثيرها حتى وقتنا الحاضر. والحقيقة ان الفترة التي يقصدها هيسه كانت فترة تنافس عظيمة بين المؤلفين الكبار، الى جانب الاستفادة والتأثر اللذين كانا سمة العصر: بتهوفن يستفيد من باخ وابنه ايمانوئيل ومن سكارلاتي، ويستفيد من هايدن، وأخيراً يبدع اسلوباً جديداً في التأليف قوامه (التعبيرية والشكلية) لأول مرة في التأليف. كذلك كانت الحال بين هايدن وموزارت، فقد أعجب هايدن الشيخ بالسّمفونيات الثلاث الأخيرة التي ابدعها موزارت الشاب حتى انه تأثر بها. وكانت هناك منافسة حادة بين شوبرت وبعض المؤلفين.

ان الرواية، عموماً، تهدف الى كشف التدهور واللاإبداع اللذين سادا نتاجات بعض الفنانين في فترات معينة: نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن العشرين، كما يتضح من هذا المقطع «وهذه هي حالنا مع كنشنت على الرغم من ان كنشنت ينتمي الى عصرنا هذا الذي يتميز قبل كل شيء آخر انه عصر لا يبدع مثلما أبدعت العصور الأخرى من الأعمال»^(١٧).

ولقد كان هناك على الدوام تنافر او تناقض بين مستوى الثقافة العالمى في كاستاليا وبين الثقافة اليومية العملية في البلاد، بين الأساس والطاري، بين الجدي والهزيل، بين الجوهر والغاية. «فالمستويان يتنافران، وكلما زاد النشاط الفكري ترفعاً وتمايزاً حاولت الدنيا ترك الأقليم وشأنه، كانت الدنيا من قبل تنظر اليه - الى كاستاليا - على اعتبار انه ضرورة كالخبز، فأذا هي اليوم تنظر اليه على انه جسم غريب»^(١٨) انه التباين نفسه الذي تكون نتيجة المتغيرات المادية في المجتمع في نوع النظرة (الحديثة) الى الفنون المغايرة للنظرة القديمة. فما طرأ على النتاج الفني - الموسيقى من تغيرات هامشية كان في قناعة المجتمع (الحديث) استجابة لروح العصر، دون ان يكون هناك وعي الا عند القلة التي استطاعت ان ترد تلك التغيرات الى افلاس الإنسان الحديث في اوربا وتخليه عن النزعات الجادة الجوهرية بسبب تكوينه الذاتي (المتدرج) الذي افتقر الى الأساس الذي انطلق منه الأقدمون: العنصر الروحي المتلاشي ازاء المتغيرات الحادة المعروفة في المجتمع. ولقد ادرك كنشنت خلال عمله استاذاً في الطائفة ان «الجهاز المعقد الحساس

للجمهورية - كاستاليا - جهاز اعترته الشيخوخة وأصبح من الضروري تجديده تجديدات عديدة» فالمرآحل التاريخية والابداعات وتشعباتها في تداخل وسباق مستمرين، وهي تفرز نتائجها على الإنسان الذي بات، بمرور الوقت، محكوماً بالرغبة في التغيير، مما ادى الى نشوء تباينات كبيرة في المفاهيم الأساسية بين الفن والفكر والأدب، وبين الطموح الجديد الذي احرزهُ الإنسان في حياته العملية الهادفة. ونتيجة شعور كُنشنت بالتناقضات التي يراها قد نشأت في كاستاليا جراء تباين النظرة المثالية والنظرة الواقعية او العملية، ادرك مدى الهوة الفاصلة بين كيان كاستاليا والعالم المادي الاعتيادي، فأنبعثت في نفسه نبذة جديدة، محفزة، مغايرة، نبذة تذكر بالنغمة (الجديدة) التي ظهرت في التركيب اللحني الرومانتيكي التي أخلت، في حدود بالأنسجام النغمي المعروف في الموسيقى الكلاسيكية نغمة ذات ملامح تنافرية (متحررة) عن السياق التناظري، منطلقة من «الداخل» بشكل لم يكن مألوفاً لدى المبدعين الشكليين. وبدأ كُنشنت يعاني الحالة الجديدة، حالة التحرر من القيود غير المرئية التي ربطت كاستاليا اعضاءها، يعاني من فراق مقر الطائفة اذا قرر الذهاب الى مكان ما حيث يمكنه ممارسة «ذلك الجزء من قلبه وروحه الذي ظل خالياً وعاطلاً زمنياً» فالأستاذ كُنشنت يدرك خصوصية لعبة الكريات الزجاجية، ويقرنها بباقي صنوف الفن والمعرفة الموجودة في عالم الطائفة، وهو يعتبرها أثمن جوهرة في كنز كاستاليا وأحبها الى نفوس النخبة لكنها في الوقت نفسه «أقلها فائدة واكثرها تعرضاً للخسارة»^(١٢١) لأن «اللعبة ستختفي كما اختفت عادات بديعة في تاريخ الموسيقى مثل جوقات المغنيين المحترفين حول عام ١٧٠ في ذلك الوقت سمعت آذان البشر انغماساً لا يمكن لعلم او لسحر ان يستعيدها لصفائها الملائكي المنير. كذلك لعبة الكريات الزجاجية لن يطويها النسيان، لكنها ستتحول الى شيء لا سبيل الى استرجاعه»^(١٢٢)

هكذا تستمر نبذة التحفظ والالتزام بمعطيات النتاج القديم وصيغها الأدائية المثالية التي اتخذت من الجمالية منطلقاً لها غير ان الزمن تغير في تعقيد فتلاشى العصر الطفولي البري للموسيقى، عصر النقاء والأشكال النفسية المبنية على زخارف وجماليات التداخل الباروكي وقيم وتناظرات ورشاقة الفن الكلاسيكي فلم يعد بالأمكان استرجاع رونق الأصوات وتأثيرها الصوفي وعذوبتها المطلقة التي عرفها القرن السادس عشر والسابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر. وقد شخص كُنشنت التناقض الشديد بين الداخل والخارج، بين ان يكون الإنسان متصوفاً وبين ان يكون متوقفاً حدوث امر ينهي وضع كاستاليا الهادي المطمئن، وذلك بسبب النظرة الواقعية التي استوعبت جوهر كاستاليا، خاصة اللعبة، ونتيجة «اليقظة والقلق ازاء مصير اللعبة عبر العلاقة التاريخية بين الواقع والمثال. فالأرمة المتوقعة بنظر كُنشنت لن تنفذ اللعبة، لأن العالم سيكون

منشغلاً بأموره الدنيوية، أو هو هكذا، لهذا «سينتهي وجود مدارس الصفوة يوماً ما الى نهاية»^(٢٧) على هذا قرر كنشنت الخروج من الطائفة لممارسة العمل في مدرسة، اية مدرسة أخرى خارج كاستاليا بغية انعاش «ذلك الجزء من قلبه وروحه الذي ظل عاطلاً زمناً». أراد ان يخرج الى الدنيا الأخرى، العالم الأعتيادي حيث يمكنه ان يعانق (النغمة) الأخرى المغيرة التي أحسها في تلك الدنيا من خلال اتصاله بعائلة بلينو. فكان بذلك كالباحث عن البداية حيث «لكل بداية سحر، يقينا ويعيننا على الحياة»^(٢٨) كان التغيير خلاصه، وكانت الحرية دافعاً له في الأبتعاد عن كاستاليا التي درس فيها وعاش فيها ومحبتها لكن رغبة الخروج لم تكن كافية لتحقيق ما وراء الرغبة، الأستمرار، المضي بوسائل أخرى جديدة وتحقيق ما عجزت عنه كاستاليا كان هناك زمن طويل فاصل بين الماضي والحاضر، بين الجاد والهزيل، بين القصد «البحث» والقصد «الهدف»، بين ما كان عليه المرء من طبيعة تنشد الخلاص عبر الجمال والفن الخالص، وبين ما آلت اليه البشرية من تغير وتعقيد وتصعيد في العلاقات المتبادلة في زمن الأستلاب الرأسمالي حيث لم يجد الأستاذ كنشنت المتنفس الذي ابتغاه، فكان التناقض الناتج عن الداخل والخارج، بين الماضي والحاضر، بين الحقيقي والزائف سبباً في عدم تحقق رغبة كنشنت في الدخول الى العالم الأعتيادي حيث كانت نهايته حتمية عبر السياق الروائي، لأن ذلك العالم، كرمز، كان قد قضى على كل ما له علاقة بالتراث الأنساني العظيم والممارسات الأبداعية العظيمة، عالم مضى دون توقف نحو اهداف لا متناهية كماء البحيرة (حيث سبح كنشنت وتلميذه تيتو) التي «تلقفته ببرودة ثلجية عنيفة»^(٢٩) فأحس كنشنت الثلوجة والغلظة والعداوة تحصره حصراً مريراً، لكنه ظل يؤمن بأنه يصارع من اجل تقليل البعد بينه وبين تيتو، ومن اجل بلوغ هدف السباق»^(٣٠) فالماء هنا معادل للحياة الماضية، وتيتو ابن المدينة رمز للحياة الرأسمالية وتأزماتها التي أفقدت عند الفرد الأوربي رغبة الأبداع. وقد اتضح ذلك عبر سلوك والد تيتو، بلينو الذي ظل متأرجحاً بين الحياة المثالية وبين حياة المدينة، ثم حاول الأستعاضة عن عجزه النفسي بأن أسلم ابنه الى الأستاذ كنشنت لتدريسه ما عجزت عنه الحياة الأعتيادية في المدينة، غير ان مسافة كانت تفصل بين كنشنت المثال وبين تيتو الواقع المادي، وكان على كنشنت ان يتجاوزها او يقطعها ليلحق بتلميذه، ليلحق بالركب الذي تركه خلفه حيث «البرودة» التي افقدت طعم ودفء وحرارة الماضي المستمدة من مصادر الفنون والثقافات. ذلك الماضي الذي ان بقي منه شيء يمارس فعلى نطاق الأداء وليس النتاج، على نطاق الأعادة وليس الأضافة، على نطاق الأستفادة في حدود دون القدرة على التجاوز. هذا رغم ظهور مبدعين بارزين في القرن العشرين، لكنهم، كما يرى هيسه، لم يشكلوا قاعدة عامة، ولا ابتكروا اساساً جديداً شمولي النزعة كما كانت الحال في القرون الماضية، فظل المبدعون القلائل افراداً متناثرين

هنا وهناك قدموا نتائج جادة في زمن سادته نغمة اللاجدوى من قيمة النتائج في الميادين الفنية والثقافية كافة.

يبقى أمر واحد، خارج موضوع دراستي، لابد ان اوضحه هنا، وهو أمر نقدي يخص مفهوم وطبيعة الرمز الروائي، هذا الرمز الذي يقدمه هرمان هيسه في نهاية روايته الموسوعية (رغم ان الرواية حافلة بالعديد من الرموز) حيث ماء البحيرة - الحياة، والبرودة الثلجية - موت الحياة وتجمدها بالنسبة الى كنشنت، والصراع بين الماضي - المثال اي كنشنت وبين العالم المادي الراهن - تلميذه تيتو، وعدم القدرة، مهما حاولنا، على التوفيق بينهما. هذا الرمز المتعدد الأبعاد يأتي عبر طرح مباشر بسيط يصل حد «الأعلانية» حيال موقف فكري معين. في حين يفترض بالرمز ان يكون ضمناً، خفياً مؤثراً في الموضوع من الداخل وبعمق دون ان يبرز على السطح الا بعد تحليل ودراسة نقدية وافية. الا ان ما نجده عند هرمان هيسه انه يستخدم الرمز بشكل ناتئ جاعلاً منه بؤرة ضوء تنير القصد اي فكرته المثالية. فإذا ادرك القارئ الرمز الروائي بسهولة، فماذا يبقى لدور النقد ولمفهوم الرمز نفسه وقدرته على التصعيد والتعميق وربما التعقيد من أجل اضفاء التقنية الضرورية على اسلوب الرواية واضفاء عنصر التشويق والشد من أجل جذب القارئ الى قضية خفية لا تدرك بسهولة. فالرمز الذي قدمه هيسه كان مقنعاً ومتقناً عبر سياق الأحداث في الرواية، خاصة النهاية التي عبرت عن تدهور العصر الحديث، لكنه اي الرمز لم يستطع تعميق السياق الروائي ولا عكس القدرة الاستثنائية التي يفترض بالرمز ان يعكسها او يبيثها في روح النص.

لكن الرواية، رغم ذلك، تبقى احدى الروايات الشامخة في الأدب الألماني الحديث، تتميز بأسلوبها الفخم المتضمن العديد من الشخصيات التي تظهر وتتداخل عبر خطوط النمو والتطور والتلاشي المعروفة في الحياة والموسيقى. وهي رواية تتطلب من القارئ تركيزاً خاصاً أثناء قراءتها، كما تتطلب منه معرفة غير بسيطة بتاريخ واتجاهات الموسيقى والفنون والفلسفات. وأخيراً نقول ان الرواية تقترب كثيراً من روح سمفونيات (مالر) المؤلف النمساوي المتوفي عام ١٩١١، حيث البناء المحكم الحرماً، البناء الفني المعبر عن روح التقاليد الرفيعة في الفن السمفوني وروح العصر معاً، روح الفرد ومعاناته ضمن حدود جماعة لا تخطر المعاناة ببالها، لهذا تبقى الرواية تعبر عن صرخة الاحتجاج ضد مظاهر الضياع واللاجدوى والألم التي عبر عنها (مالر) في سمفونياته، دون ان يغفل الأمل والفرح اللذين يظللان يراودان الانسان خلال حياته الحافلة بالتناقضات.

* جزء من نشيد الفرح للشاعر الاناسي شيللر مأخوذ من كتاب نزعات انسانية في موسيقى بتهوفن تأليف غانم الدماغ

١ - اعتمدت هنا على الترجمة الصادرة بالعربية عن دار الكتاب للطباعة والنشر، القاهرة.

٢ - لعبة الكريات الزجاجية ص٣٨.

٣ - المصدر نفسه ص٣٩.

٤ - ماكس بنشر، تمهيد الى فن الموسيقى.

٥ - لعبة الكريات الزجاجية ص٢٠.

٦ - المصدر السابق ص٣٧.

٧ - المصدر السابق ص٣٧.

٨ - المصدر السابق ص١٠٣.

٩ - المصدر السابق ص٣٧.

١٠ - المصدر السابق ص٣٨.

١١ - يترجم الدكتور مصطفى ماهر الفيوك بكلمة فوجة وهي مستعملة في المصادر الموسيقية العربية.

١٢ - لعبة الكريات الزجاجية ص٥٩.

١٣ - لعبة الكريات الزجاجية ص٤٤.

١٤ - المصدر نفسه ص٤٩.

١٥ - المصدر نفسه ص٥١.

١٦ - المصدر نفسه ص٥١.

١٧ - المصدر نفسه ص٥٢.

١٨ - المصدر نفسه ص٥٢.

١٩ - لعبة الكريات الزجاجية ص٥٢.

٢٠ - المصدر نفسه ص٥٥.

٢١ - المصدر نفسه ص٥٦.

٢٢ - المصدر نفسه ص٥٧.

٢٣ - المصدر نفسه ص٥٧.

٢٤ - المصدر نفسه ص٥٧.

٢٥ - المصدر نفسه ص٦١.

٢٦ - المصدر نفسه ص١٤٨.

٢٧ -

مادريجال او مادريكال: اسلوب موسيقي دينوي ذو لون شعبي مستوحى من قصيدة ويحاول المؤلف ان يفسر مضمون القصيدة موسيقياً، ولد ظهر المادريجال في القرن السادس عشر في الاراضي المنخفضة واطاليا، وربما كان هذا النوع من التلحين ردة فعل ضد الطابع الغنائي الكئسي المتزمت.

٢٨ -

كانتاتا: نص ادبي ملحن يشترك في ادائه اصوات غنائية منفردة وجماعية بمرافقة الاوركسترا، الكانتاتا تحوي على عدد من الاغاني المنفردة والاغاني الجماعية - كورس او التي تسمى كورال.

٢٩ - شبنفلر تدهور الحضارة الغربية (ترجمة العنوار عبر سليمة) ترجمة احمد الشيباني الجزء الاول ص ٣٩٦

٣٠ - المصدر نفسه ص٤٠٨.

٣١ - لعبة الكريات الزجاجية: ص٥٨.

٣٢ - المصدر نفسه ص١٤٧.

٣٣ - المصدر نفسه ص٥٢.

٣٤ - المصدر نفسه ص٦١.

٣٥ - المصدر نفسه ص١٣٠.

٣٦ - المصدر نفسه ص١٣٠.

- ٣٧ - لعبة الكريات الزجاجية ص١٣١
- ٣٨ - المصدر نفسه ص٣١٩
- ٣٩ - المصدر نفسه ص٣٧
- ٤٠ - المصدر نفسه ص٦٦
- ٤١ - المصدر نفسه ص٦٦
- ٤٢ - المصدر نفسه ص١١٨
- ٤٣ - المصدر نفسه ص١٨٤
- ٤٤ - د. عبد الرحمن بدوي في الشعر الأوربي المعاصر ص١٦٥
- ٤٥ - المصدر نفسه ص١٦٥
- ٤٦ - لعبة الكريات الزجاجية ص١٨٤
- ٤٧ - المصدر نفسه ص٦٦
- ٤٨ - المصدر نفسه ص٢٦٤
- ٤٩ - المصدر نفسه ص٢٦٥
- ٥٠ - المصدر نفسه ص٣٢٠
- ٥١ - المصدر نفسه ص٣٣٥
- ٥٢ - المصدر نفسه ص٣٣٦
- ٥٣ - المصدر نفسه ص٣٣٧
- ٥٤ - المصدر نفسه ص٣٤٤
- ٥٥ - المصدر نفسه ص٣٨٨
- ٥٦ - المصدر نفسه ص٣٨٩

الأثر الموسيقي في فن أندرية جيد الروائي

الناسي

«المزيفون»

إذا كان هرمان هيسه قد اتخذ من الشكل الموسيقي الكلاسيكي أساساً لبناء روايته، فحقق توازياً تقنياً وتداخلاً وثيقاً بين الأدب والموسيقى، فإن أندريه جيد استطاع في «المزيفون» أن يحقق شكلاً روائياً جديداً عبر استخدامه أسلوب «التعدد اللحني» المعروف في الموسيقى عند مؤلفي القصيدة السمفونية: سيزار فرانك وفرنزلست من جهة، وعبر التوليف من جهة ثانية ما بين الخطوط الروائية وبين الخطوط اللحنية المعروفة في الموسيقى البولفونية خاصة أسلوب التتابع.

والتعدد اللحني يتضح عبر مصدرين أسلوب الرواية موضوع البحث. وقول أندريه جيد «اني مثل المؤلف الموسيقي الذي يسعى الى أن يضع جنباً الى جنب على طريقة الموسيقي سيزار فرانك لحناً من نوع الأندانتة - البطي - بمحاذاة لحن من نوع الالليكو - السريع الفرح»^(١) وفي نظر أندريه جيد «تحمل الرواية تنوعاً وتعددًا في وجهات النظر حسب تعدد الشخصيات التي تعرضها على مشاهدها»^(٢) ويتضح هذا المنظور في السياق الروائي في «المزيفون» حيث شخصية الروائي ادوارد الذي يريد أن يكتب رواية تحمل العنوان نفسه «المزيفون» وحيث امكانية المزاوجة بينه وبين احداث وشخص الرواية. فشخصية الروائي والقصة على المزاوجة تشكلاان عنصرى التعدد اللحني. التعدد الذي يتضح كدلالة روائية من خلال ما يكتب ادوارد في يومياته حيث يتحدث عن أعماله الروائية السابقة، ثم يضيف «اما الان فأريد ان اترك الماء يجري وفقاً لميله، سريعاً طوراً وبطيئاً طوراً آخر في جدول أرفض التؤ به»^(٣) اما محاولة البناء الروائي وعرض الأحداث بتتابع من قبل الشخصوخص فيحقق «التنوع» في النظرة الى زوايا مختلفة، حيث يبلغ أندريه جيد الأسلوب «التتابعي» المعروف عند باخ. اي كما قال ادوارد «حاولوا ان تفهموا ما اعنيه، شيء يشبه المقطوعة الموسيقية التي تتكرر فيها نفس المقاطع مع تتابعاتها»^(٤)

وإذا كان هناك تباين في جوهر المفهومين واسلوبيهما: التعدد والتتابع، وإذا كان أسلوب التتابع باروكيا واسلوب التعدد رومانتيكيا، فإن الحاجة الروائية لأبتكار الجديد كانت وراء الجمع بين الباروكي والرومانتيكي، بين الاستخدامات المتشعبة، متعددة الجوانب والشخصيات من جهة، وبين اتساع الرواية وعدم ارتكازها على موضوع محوري واحد من جهة ثانية. وتلك الانسيابية وهذه المرونة هما من خصائص القصيدة السمفونية، وقد كان هدف أندريه جيد، كما هو عند مؤلفي القصيدة السمفونية، التركيز على الفكر او الفكرة وليس الواقع بمعطياته التقليدية، الى جانب التركيز على الداخل وليس

الخارج. على هذا تحقق الشكل العام المبتكر لدى اندريه جيد من خلال المزاجية بين طريقتي التعدد والتتابع، وعبر تقابل الأسلوبين في الوقت نفسه وتداخلهما مع عناصر وشخص الرواية ومع محاولة ادوارد في يومياته. وسوف نحاول في هذا الفصل ان نحلل العناصر التركيبات والتتابعات والجزئيات. ونعيدها الى اصلها الموسيقي الذي استفاد منه اندريه جيد. وقبل ان نبدأ أود ان اوضح ان اندريه جيد لم يقتصر تأثره بما ذكره هو في روايته «المزيفون» ولا بما ذكر عنه الناقدون حسب، اعني انه لم يكتف بالاستفادة من اسلوب باخ المعروف بالبولفوني واسلوب سيزارفرانك المعروف بحرية الاستخدام الأسلوبي، رغم اعتماده عليهما، انما تعدى اسلوبه الروائي الى استخدامات فنية اخرى تذكر بأسلوبية الموسيقى المعاصرة عند سترافنسكي، والمقطع التالي المأخوذ من «المزيفون» يوضح ذلك «وفي هذه الساعة، وفي غرفة حقيرة بأحد الفنادق كانت لورا - عشيقته بالأمس - على وشك ان تنام بعد ان بكت طويلاً وأنت كثيراً / اما ادوارد فها هو ذا في خيوط الفجر الأولى على ظهر سفينة تعود به الى فرنسا يقرأ الرسالة التي تسلمها من لورا وهي رسالة شاكية تطلب فيها النجدة / وهذا شاطئ بلاده الحبيبة على مرأى النظر، ولكن لا بد من عين خبيرة لترى الشاطئ خلال الضباب. ولم يكن ثمة غيمة في السماء، واوشكت الشمس على الطلوع وأحمر جفن الأفق وأخذ ينفجر / سيكون الطقس حاراً اليوم في باريس / حان الوقت لنرجع الى برنارد، ها هو يستيقظ من نومه في فراش اوليفيه»^(٢)

هنا يستعوض اندريه جيد بالمقاطع او النقطيع عن الهارمونية غير المتوافقة في الموسيقى. وقد وضعت المقاطع العديدة بين خطوط مائلة لتوضيح التركيبية الصورية، الخارجية والداخلية، المنتقلة من موضوع الى آخر بجراة وانسجام معاً، مع الأحساس بشئ من التشويق بين المقاطع، وهو ما يقصده اصحاب الموسيقى متعددة المقام (poly tonality) عند سترافنسكي والمحدثين^(٣) حيث تبرز اللاتوافقية الضمنية التي تؤثر في صلب الموضوع ايجاباً. وقد ظهر هذا الاسلوب الموسيقي في بداية القرن العشرين اي في زمن ظهور «المزيفون». وهذا التعدد الموضوعي والدمج بين العام والخاص بين الخارج والداخل، والانتقال السريع من موضوع - صوت الى آخر، هذا الاسلوب يظهر على طول الرواية، وفي يوميات ادوارد، وكأنه اسلوب المقطوعة الموسيقية المبنية على اكثر من لحنين رئيسين متباينين يجمع بينها فن التوليف والتفاعل الحر والاستطراد ضمن آفاق القصيدة السمفونية.

وفي الوقت الذي كان هرمان هيسه في لعبة الكريات الزجاجية اشبه بالمؤلف الكلاسيكي، حيث بنى روايته على التتابع المقصود للأحداث والشخص وتداخلها وتطورها عبر تأثير عوامل فاعلة، رئيسية وجانبية، وبطريقة متأنية متأملة، هدفت

الاستنفاد والتصعيد الذاتي الطبيعي للرواية على غرار الكلاسيكيين الذين اهتموا بالتصعيد كفضية رئيسية تخص الشكل، في هذا الوقت، حاول اندريه جيد ان يبتكر اسلوباً روائياً جديداً (رغم ان هرمان هيسه هو الآخر قد ابتكر اسلوبه الروائي الجديد) مستفيداً من امكانيات التأليف الموسيقي الى اقصى حد، دون التحدّد بشكل او اسلوب واحد دون غيره من الأساليب. ذلك ان اندريه جيد قصد التجديد من خلال تحقيق (رؤية) فنية بحته دون التحدّد بالشكل الموضوعي الواضح الذي قصده هرمان هيسه الذي بنى روايته على غرار التكوين السمفوني واسلوب الفيوك وأدخل فيها العديد من المصطلحات ذاكرة الفترات الفنية هادفاً الى عكس نظرتة الخاصة ازاء النوع الموسيقي وعلاقة ذلك بتاريخ وماهية الانسان. لقد استفاد اندريه جيد من مرونة الموسيقى فحقق طابعاً متميزاً، واستفاد من حرية التعبير الموسيقي فحقق نظرة جريئة في الاستمرارية التي تتضح في فصول روايته

واود ان اوضح، ان الشكل الموسيقي كمسألة جوهرية وعامة لا يضاهايه الشكل الروائي في سرعة الاستيعاب رغم الموضوعية التي تتصف بها الرواية عادة، لأن هناك farkاً اساسياً بين السمع الذي يتسم بأمكانية التلقي متعدد الجوانب (الاستيعاب المركب للأصوات) وبين القراءة التي تعتمد التسلسل والتداخل المتتالي عبر عرض الاحداث تدريجياً حتى تبلغ الرواية ذروتها او نهايتها من خلال تصاعد متشعب متسلسل يكتمل عبره الشكل متى انتهى التلقي من قراءة الرواية. عندئذ فقط يمكن تصور الأحداث والفصول بتركيبة معينة ومنظور معين يعتمدان قدرة المتلقي الذهنية وآفاقه التصورية الخاصة، في حين يكون السامع ازاء القطعة الموسيقية مركبة البناء في حال أخرى تتيح له فرصة متابعة اكثر من خط (مسار) لحنى قد يصل الى اربعة او خمسة خطوط او اكثر. هذا يعني ان الموسيقى ذات طبيعة مركبة او متعددة المسار تفصح عن ابعاد متعددة المسار «طبقات صوتية» في آن واحد، وبتوالي أيضاً يستغرق زمن المقطوعة، اي ان هناك تركيبة لحنية تفصح عن صورة متداخلة الأبعاد، كما الحال عند النظر الى لوحة، وهناك بناء عام للقطعة الموسيقية يفصح عن الفكرة او نوع التكوين الفني (الشكل) الذي يكتمل متى انتهى زمن القطعة اي زمن الاصغاء، لكن الاختلاف المعروف بين الرواية والسمفونية مثلاً، يتضح في قدرة الرواية على الأداء الدقيق المقصود، فيما الموسيقى تكفي بالأيحاء دون التحديد، وهذا نابع طبعاً من اختلاف طبيعة الادوات والمصادر والاعراض

وسواء بدأنا من الكل او الجزء، فإن سياق الرواية يتطلب منا حرية في هذا المجال، ما دامت هي اعتمدت على الحرية في العرض والأداء. فاذا كان الموضوع الأول في الرواية

هو المسار اللامحوري، والموضوع الثاني هو يوميات ادوارد، فلا يهم ان بدأنا بعرض اي من العناصر التي تخص هذا الموضوع او ذاك. غير ان صيغة التتابع تظل تظهر باستمرار في فصول الرواية، ويمكن توضيح ذلك من خلال اللقاء الذي تم بين «باسافان» وبين «اوليفيه» بعد ان يكون التمهيد قد تم له، وأعقبه عرض لجوانب الموضوع اشتغال اوليفيه في مجلة يصدرها باسافان، ثم سفرهما الى كورسيكا، وما يقترب على ذلك من وجهات نظر. وعن بداية الموضوع نقرأ في ص ٤٤ الحديث الذي يدور بين باسافان وبين فنسان شقيق اوليفيه. والحديث لباسافان:

- هل تعرف ماذا اكتب الان.. اعلان يمهّد لفتح مجلة وبهذه المناسبة اذكر

انك اخبرتني بأن أخاك الصغير يميل الى الكتابة والتأليف، ما اسمه؟

يلي ذلك تتابع للموضوع في ص ٢١٤ من خلال رسالة يبعثها اوليفيه الى صديقه برنارد «اعلم ان مدير تحرير المجلة الجديدة المسماة - الطليعة - هو الذي يكتب لك الان. وقد قبلت القيام بهذه الأعباء بعد مدأولات. وقد رأى الكونت باسافان اني اهل للقيام بها» في هذا التكرار «النوع» يحقق الكاتب جزءاً من التطوير الذي يقصده من صيغة التتابع الحر، اذا جاز التعبير. ويتضح في الرسالة نفسها موقف اوليفيه من امه «ولقد لقيت بادئ الامر معارضة خفيفة من امي، لكن سرعان ما تغلب فنسان (اخوه) عليها، وقد اظهر لطفاً لم اكن اتوقعه. ايمان التتابع في علاقة اوليفيه بباسافان عبر سرد فيه نوع من التغيير في ص ٢٣٠ حيث ادوارد يدور في يومياته ما يلي اثر لقائه بوالد اوليفيه «وانتظرت ان اجلس الى المائدة في مطعم «فويوه» لأحدثه عن اوليفيه، وقلت له ان اخباره بلغتني حديثاً عن طريق صديق له، واني علمت بأنه في رحلة بجزيرة كورسيكا في صحبة الكونت دي باسافان» ومن جانب آخر نقرأ عن رأي ادوارد بالكونت، غير ان ما يهم هنا هو صوت والد اوليفيه «نعم انه صديق لفنسان (يقصد الكونت باسافان) وقد اقترح عليه ان يصطحب اوليفيه ولما كان هذا الأخير قد فاز في امتحانه فإن أمه رأّت الا تحرمه هذه المتعة» واردف «الكونت دي باسافان من المتهمين بالأدب ولابد انك تعرفه» ولم أخف عنه - الحديث هنا لأدوارد - انني لا احب مؤلفاته ولا شخصيته» يقصد مؤلفات وشخصية الكونت. ولنقرأ عن رأي كل من والدي اوليفيه حول الموضوع حيث يتم شيء من التفصيل «وتود بولين - هنا حديث والد اوليفيه في ص ٢٣١ عن زوجته - ان تظل مرفرفة عليهم بأجنحتها ومثلها في هذا كمثل جميع الأمهات. وأنا اقول لها احياناً انك تضايقين ابناك اتركهم وشأنهم، انك توحين اليهم بأراء معيبة لفرط ما توجهين اليهم من اسئلة.. وفي رأيي ان لا جدوى من مراقبتهم لمدة اطول من اللازم وقلت له - الحديث الان لأدوارد - غير انك اخبرتني مع ذلك بأن خطف اوليفيه بهذه الطريقة لم يحظ

بموافقتك... فأجابني - وهو يضع انفه في الطبق الذي امامه «موافقتي.. موافقتي انهم لا يبالون بموافقتي هذه احياناً...» اما والدته اولى فيه فنسمع صوتها عبر يوميات ادوارد ايضاً وفي هذا ايضاً ما يدل على التتابع وذلك في ص ٢٨١ «لم اكن موافقة على هذه الرحلة - تقصد رحلة ابنها اوليفيه مع باسافان - ثم ان هذا السيد (باسافان) لا يعجبني، ولكن ما باليد حيلة، عندما أرى ان ليس في مقدوري منع شيء فانني افضل ان امنحه وكأنتي راضية عنه. اما اوسكار - تقصد زوجها - فهو يتساهل دائماً ويتساهل معي ايضاً ولكن عندما أرى من واجبي الاعتراض على شيء يريده الاولاد او عندما اقاوم رغباتهم او أصمد امامهم فأني لا اجد منه اي سند. وفنسان (ابنها الأكبر) نفسه قد دافع عن الفكرة» بهذا يتحقق أكثر من صوت بعيد الموضوع نفسه عبر نبرة ورأي مغايرين، يضاف اليها صوت جورج (الصغير) حين يتحدث عن رؤيته لأخيه (اوليفيه) في باريس بعد عودة الأخير، بهذا التكرار او التتابع الصوتي يبلغ الكاتب صيغة متداخلة لأكثر من زاوية عبر اسلوب التنامي والاضافة التي تخدم السرد الروائي وتضفي التنوع على التتابع. ومثل هذه الصيغة المتنوعة المتداخلة تتضح ايضاً في طرح الموضوع المتعلق بالمنزل المراقب (قاعة الدعارة)، فنقرأ عنه في بداية الرواية حيث يدور حديث بين مولينيه (والد اوليفيه) وبين بروفيتا نديو (والد برنارد غير الشرعي)، قال مولينيه: «ضع المنزل تحت الرقابة وحاول ان تحصل على معلومات البواب والخادمة الزائفة، ولكن حذار ان يخرج الأمر من يدك ان انت دفعت التحقيق الى أكثر مما يقتضيه المجال» والحديث دار بينهما اثر خروجهما من دار العدالة حيث يعمل «بروفيتا نديو» قاضياً فيها، فيما يعمل «مولينيه» رئيس دائرة بالمحكمة نفسها ويتطور الموضوع حين يطرح الكاتب وجهة نظر مولينيه، فيما بعد، اثناء لقائه بأدوارد، فنقرأ في ص ٢٢٦ ما يلي «لقد كلف زميلي بروفيتا نديو بالتحقيق في قضية معقدة ومحرجة الى اقصى حد، لا لما تنطوي عليه فحسب، بل لما يمكن ان ينتج عنها من تشهير.. الأمر يتعلق يا عزيزي بعمل منظم يقوم على الدعارة... لنقل ان الأمر يتعلق بقاعة من القاعات المخصصة لتناول الشاي، مكان له طابع خاص ومريب، اذ ان معظم رواده من تلاميذ المدارس حديثي السن.» كذلك يظهر جانب من جوانب الموضوع حين نقرأ عنه عبر صوت بروفيتا نديو في ص ٢٤٢ حيث يدور ادوارد ذلك في يومياته ايضاً. «بصفتي قاضي تحقيق، كلفت في ان اشرف على تحقيق قضية تخرجني الى أقصى حد - سبق ان اقحم ابن اختك نفسه في مغامرة (يقصد ابن اخت ادوارد) ولبيق هذا الامر سرّاً بيننا ليس كذلك؟ وهي مغامرة فيها فضيحة، واحسب ان حداثة سنة وبرائة قد ساعدتا على استغلال حسن نيته، ولكنني اعترف لك اني اضطررت الى ان استخدم كثيراً من المهارة لكي احّد من تطورها دون ان أسئ الى العدالة...» نجد مما تقدم، اضافة الى اسلوب التتابع والتداخل، ان ادوارد يشكل محوراً

رئيسياً يدور حول تتابعات الموضوع وتشعباته، تماماً كما يدور اللحن الرئيسي في (الرونودو) حول الألحان الأخرى، وسنأتي الى الروندومرة أخرى اما التتابعات الواردة في السرد فتظهر كما في الموسيقى بصيغ محنورة، مضافاً إليها ما يغنيها ويشعبها عبر تناميات ضرورية تعكس القدرة الاسلوبية في التوسع والاستغناء. ويمثل هذا الاسلوب استخدم في الموسيقى منذ الفترات الكلاسيكية، حيث يؤدي الموضوع الأساسي (اللحن) عبر طبقات صوتية متنوعة من حيث الالة او الحنجرة المحققة للون جديد ومتنامية ضمن الشكل عبر تدخلات تكسب الموضوع خصائص وامكانيات بنائية متميزة. ونذكر ايضاً ان هناك عناصر فنية وموسيقية ظهرت في مطلع القرن العشرين منها «النشاز» او نبدة النشاز التي نراها تتواصل عبر سياق الرواية كقضية بارزة يؤكد عليها اندريه جيد ويعمل على ابرازها عبر اشارات فنية ملائمة تخدم اسلوبه الروائي ونبدة النشاز تلك (التي تعتبر خطوة متقدمة او متحررة في نوعية وسياق النتاج الفني اذا ما قورنت باغراض الفن الحديث بأغراض الفن الكلاسيكي) لا يقتصر تأثيرها على الفن، بل يتعدى ذلك الى العلاقات الحياتية المتأزمة الناتجة عن الاوضاع المادية والتفاعلات التقنية التي اثرت على طبيعة الممارسات اليومية، فكان ظهور اللاعلاقات الصوتية (النشاز) حالة حتمية افرزتها المتغيرات العامة التي عاشها المجتمع خلال مراحل المتعاقبة التي جسدت منعطفات حادة منذ مطلع القرن العشرين. لكن بالمقابل ظهرت اتجاهات أخرى حاولت ان تستفيد من الأسس العامة في الفن لتحقيق انواع مطورة من الأشكال عبر نظرة اكثر جدية قد تصل في جوهرها الى مستوى النقد الصارم، تماماً كما يظهر ذلك في نظرة اندريه جيد الى الموسيقى الحديثة. فها هو «لا بيروزو» يقول مخاطباً ادوارد - يوسيات ادوارد «هل لاحظت ان كل مجهودات الموسيقى الحديثة تنصب على ان تجعلنا نحتلم ونتذوق ايضاً بعض الألحان التي كنا نعتبرها بادي الأمر نشازاً». وفي نهاية الحوار يضيف لا بيروزو «ولكن عالمنا كله فريسة للنشاز»^(١)، وكأنه هنا لا يقتصر على الإشارة الى طبيعة الممارسات الفنية عموماً: الموسيقى والمسرح بل هو يبدو، في الجوهر كأنما يشير الى احد محاور الرواية، الى الحدث الغريب (النشاز) الذي تنتهي اثره حياة الطفل «بوريس» في نهاية الرواية

ان نظرة اندريه جيد حيال «النتوءات» التي تفرزها العمليات الفنية غير الأساسية تذكرنا بنظرة هرمان هيسه حيال العصر الحديث (الذي خلا من الأبداع). فظهور اللاتوافقات في الفنون، واللاتذوق في عملية التذوق (الذوق العام المشار اليه في رواية «المزيفون») الذي يذكر بزمان صحافة التسلية (عند هرمان هيسه) هما وجهان لعملة واحدة ظهرت آثارها في القرن العشرين: زمن اندريه جيد وهرمان هيسه، واذا كانت روايتا: المزيفون، ولعبة الكريات الزجاجية تهدفان الى تحقيق اتجاه جديد في الفن

الروائي، فإن الجدة المقصودة أمر آخر، لا يمكن مقارنتها بالجدّة التي قصدها المؤلفون الموسيقيون شونبرج مثلاً الذي تركت موسيقاه «المجردة» بوناً شاسعاً بينها وبين المتلقي. فعملية التلقي في الأصغاء الى الموسيقى تختلف عنها في قراءة الرواية، ذلك لأن الموسيقى تعتمد «التجريدية» اساساً لأشكالها، اضافة الى التجريدية التي اضافها المحدثون الى اساليبهم بينما الرواية تعتمد الموضوعية في تناول، وحتى في حالة اللامحورية في الرواية، فإن البناء العام: اللغة، الحدث، الأسلوب، يكون كافياً بحد ذاته لأعطاء فكرة معينة عن قصدية التجديد، كما فعل اندريه جيد في «المزيفون» اما أن يتلقى السامع نشازاً موسيقياً بحثاً. ومهما بلغت قيمة ذلك النشاز (من ناحية التشكيل الفني) فإن ذلك لا يمكن ان يكون ابداعاً في نظر الكثيرين من المبدعين والمثقفين. وخير دليل على التباين بين قيمة القديم والحديث هو الميل العام عند الناس لمتابعة القديم، والأصغاء الى باخ وموزارت دون ان يكون هناك ميل مماثل في الأصغاء الى بندرينسكي، مثلاً، والتجديد الذي تحظى به المسرحيات الكلاسيكية خير دليل على التقييم الجاد الذي تتمتع به الشعوب.



ان سمات مشتركة عديدة تظهر بين «المزيفون» وبين الموسيقى، عموماً، والقصيدة السمفونية بشكل خاص. ورغم ان المقارنة في هذا المجال تبدو عبر منظور عام غير محدود، يدركه القارئ من خلال متابعتها فصول «المزيفون» (على ان يكون له إلمام في الوقت نفسه بأسلوبية القصيدة السمفونية) الا ان ذلك المنظور يتضح بسهولة في ص: ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢ حيث نقرأ عن ادوارد الذي يريد ان يكتب قصة تختلف في اسلوبها وبنائها عن اسلوب وبناء قصص المدرسة الطبيعية، ففي الوقت الذي تكون فيه القصة عند الطبيعيين «قطعة مشطورة من الحياة في اتجاه واحد هو الاتجاه السطحي للزمن» نجد ان ادوارد يريد ان تكون قصته في «اتجاه أعمق» فبدلاً من ان يكون هناك مسار «طبيعي» لمجمل العلاقات الرئيسية والجانبية في الرواية عبر سياق الزمن الطبيعي، فإن المحاولة الجديدة تهدف الى بلوغ المرونة والاتحد في كيفية ربط الأحداث او في كيفية «تتابعها» كما قال ادوارد «لا يصادفني شيء الا وأفرغته فيها، انني اريد ان افرغ فيها كل شيء، كل ما اراه، كل ما تعلمني اياه حياة الآخرين وحياتي أنا» ثم نقرأ «وسوف يكون موضوع الكتاب هو الصراع بين ما يقدمه له الواقع وما ينوي ان يصيفه هو من هذا «الواقع». ثم نقرأ «ان الافكار، الأفكار، وانا اعترف لكم بذلك - تهمني اكثر مما يهمني الناس. انها اكثر شيء يهمني. الافكار تعيش، وهي تجاهد وتحضر كالناس تماماً، ويمكن طبعاً ان نقول اننا لا نعرفها الا عن طريق الناس»

نحن اذاً امام ثلاثة أمور

١ - القطعة المشطورة من الحياة: الاتجاه السطحي، والاتجاه الأكثر عمقاً.

٢ - إفراغ كل شيء في الرواية.

٣ - الأفكار التي تهم الكاتب.

واسلوبية الرواية تدل على ان اندريه جيد استطاع ان يجسد افكاره عبر استنفاد الموضوع الذي تشعب وامتد بحرية، فحقق رؤية فنية جديدة استعارها من الموسيقى، من روحها غير الخاضعة الى التحديد. «فالقطعة المشطورة من الحياة» هي المعادل للسمفونية الكلاسيكية ذات الشكل التقليدي الذي يعنى بمحاكاة الأصوات الهارمونية والبناء الصارم ذي الحركات الأربعة المحددة بعلاقات فنية عضوية لا يمكن تجاوزها ما دامت تؤدي، كنتيجة الى البناء الجمالي المقصود علاقة الأبعاد والتنامي المقنن المحسوب بدقة. والاكثر من ذلك: القطعة المصاغة من الأصوات عبر ايقاع (الايقاع هو الزمن الداخلي للموسيقى) ثابت لا يمكن الأخلال به، مادامت كل حركة في السمفونية الكلاسيكية هي محاكاة لعلاقات صوتية، بناءية، محكمة، يسودها نظام هارموني محدد. والصفة النهائية للسمفونية لا تتعدى الخط العام (الفني) المرسوم مسبقاً. ففي حين كان (الفيلوك) عند باخ اسلوباً تأملياً بحثاً يتحقق من خلال التكرار والتداخل، اصبحت السمفونية عند هايدن بناءً صوتياً متكاملأ، ترتبط اجزأؤه عبر منظور شكلي صرف هو بالأساس محاكاة جمالية لصفة تشكيلية محددة المعالم والابعاد، ومقررة سلفاً بخط او اطار عام لا محيد عنه، على عكس القصيدة السمفونية التي استفاد منها اندريه جيد حيث تبرز فيها ما يلي من خصائص:

١ - طرح وتعميق العلاقات اللحنية عبر تقابل وتضاد الموضوعات.

٢ - الوسع الفني والمرونة غير القابلة للتحديد.

٣ - تجسيد الأفكار كنزعة جديدة ظهرت في الموسيقى ابان القرن التاسع عشر.

والامثلة التي نذكرها والتي تفيد القارئ هي قصيدة «بسيك» لسيزار فرانك، والمقدمات وهي قصيدة سمفونية لفرنزلست مستوحاة من قصيدة بالأسم نفسه للشاعر «لامارتين». وقصيدة «فنلندة» للمؤلف «سبيليوس». ففي هذه القصائد السمفونية وغيرها يتجسد الصراع بين الأفكار، ويتضح العمق في المسار اللحني او المسارات اللحنية، وتبرز المرونة في الشكل الحريث المزج بين العام والخاص، بين الاتساع والعمق، عبر استنفاد (إفراغ) الأصوات المبتكرة المعبرة عن الافكار دون تحدد بالناحية الجمالية حسب، انما الاستمرارية والتعميق يكونان محوري البناء الفني التعبيري غير الخاضع الى نظام شكلي محدد. والاستمرارية او الانسيابية التي تتصف بها القصيدة السمفونية تتضح عبر فصول (المزيفون) حيث الاسترسال في سرد الأحداث، وعدم التقيد بالعلاقات العضوية الطبيعية المقننة، وحيث الطرح الجري والايقاعات المتباينة

والتغييرات التي ترد في الفصل السابع من الجزء الثاني في الرواية «ها نحن الان في فترة من القصة تباطأ فيها سير الحوادث، وبدا ان مجراها راح يتحفظ لاندفاعه اخرى». هنا نتذكر ما قاله ادوارد «اما الان فأريد ان اترك الماء يجري وفقاً لميله» ثم نقرا «كان خليقاً بي ان احترس من عمل جريئ كالذي قام به برنارد في بداية قصته، وحكمي هذا مبنى على تصرفاته اللاحقة... ولا أجد بين شخصيات قصتي شخصية خبيت ظني مثلما فعل برنارد لأنني لا أجد بين هذه الشخصيات من كنت اعقد الأمل عليه كما عقدته على برنارد، لعله أفاق مع نفسه قبل الأوان»^(١). هنا يعيد اندريه جيد موضوعاً او شخصية بطريقة «إعادة» نغمة موسيقية كان المؤلف قد عرضها - قدمها عبر صيغة معينة غير متكاملة، كأن تكون نغمة تمهيدية او افتتاحية صغيرة او مجرد (كورد) يحوي على صلب المادة اللحنية، ومن ثم يبدأ ثانية، من خلال استعادة مادتها او روحيتها، استنفاد ابعادها - عناصرها وما يتعلق بها من امتدادات وايقاعات. فنجد اندريه جيد في الفصل المذكور يعيد، عبر صوت الراوي، بعض الجوانب لشخصه بتركيز او بتلخيص او بأضافة معينة تذكرنا بأسلوب اعادة الموضوعات الرئيسية في القصيدة السمفونية، وفي السمفونية التقليدية أيضاً، وذلك قبل قسم التفاعل. والخصائص التي تقترب بها الرواية من القصيدة السمفونية تتضح عبر عوامل عديدة اهمها: ظهور صوت وتلاشي، الاستمرار في السرد حول شخصية معينة ثم انقطاع ذلك السرد وظهوره في مقطع (فصل) آخر، وتوسيع موضوعه كانت قد طرحت من قبل. هذه العوامل او الاستخدامات الفنية هي التي تحقق المرونة اللحنية والبنائية في القصيدة السمفونية، وهي التي حققت (الجريان) غير المحدد في رواية «المزيفون». فالأبتكار والأفكار وصراع الموضوعات (تداخلاتها) وعدم التقيد بمسار (طولي) ثابت، وتبلور الجزيئات عبر البناء العام، كل هذه الأمور هي من اساسيات المؤلف الموسيقي الرومانتيكي الذي افرز القصيدة السمفونية كشكل (حر) بارز، وما زالت تلك الاساسيات ذات تأثير متواصل حتى وقتنا الحاضر.

واذا كان قسم التفاعل او التطور من العناصر الاساسية في الفنون الدرامية (التي تعتمد على التصعيد الهرمي) فإن التطور يظهر في الرواية في الفصل الاول من الجزء الثاني حيث نميز العناصر التالية التي تساعد على بلوغ التطور:

١ - اعادة الماضي من الأحداث عبر صوت ادوارد في يومياته حيث يتشكل التعدد الصوتي الذي يساعد على التكثيف، والتكثيف هو احد مستلزمات التصعيد.

٢ - اعادة الموضوعات وتوسيعها وبلورتها تدريجياً وبالشكل الذي يؤثر في المنظور الخاص للرواية.

٣ - اضافة صفة التلوين الممكنة على الموضوعات المعادة المطورة بغية بلوغ التأثير على المتلقي.

وجميع هذه العناصر تتضح بعد ص ٢٢٩: اللقاءات والأحداث المعادة في اليوميات وعبر صوت ادوارد: فهو يمثل «نغمة» معينة في القصيدة السمفونية (قد تكون قريبة من الفكرة الثابتة التي سنأتي إليها في الفصل القادم) فهو مثل صوت الراوي الذي يظهر بهدوء بين وقت وآخر، خلال فصول الرواية) ليشكل مع صوت ادوارد - اليوميات نغمتين (متجاورتين) تضيفان لونا أو طابعاً معيناً على الشكل. لقاء ادوارد بمولينيه في المطعم، واعادة موضوعات مطروحة مثل علاقة اوليفيه بياسافان، موقف الأب مولينيه وزوجه من علاقتهما بالأبناء والآخرين. هذه الاعادة، وذلك التكرار يقصد منهما التداخل والتوليف والتوسيع والتعميق، وذلك ببلوغ التنوع في الطرح نتيجة الاضافة، مع التركيز على جوهر الموضوع، وعبر توقيت خاص، مرن، وعام، غير مترمتم تماماً كما نجد في ايقاعات القصيدة السمفونية التي تظهر وتختفي، ثم تظهر ثانية وتنوع وتتكشف وتتطور. ويبدو ان اندريه جيد اهتم كثيراً بالتلوين في روايته. التلوين الذي من شأنه ان يضفي التشويق على جوهر الفنون. والتلوين في الرواية خاص وبارز في آن، فهو يظهر عضوياً من خلال اليوميات التي تعيد ما يحدث بصوت، ونفس جديدين، وبأيقاع جديد ينبثق من الايقاع العام للرواية، خاصة ما يتعلق بـ: العلاقة الزوجية، تطور العلاقة بين الوالدين والأبناء، وموقف الوالدين حيال ذلك. ثم هناك تكرار الموضوعات التي سبق ان طرحت: زوجة مولينيه وابنها جورج، فنسان وسفره مع ليليان في رحلة بحرية، وصحة فنسان، واخبار برنارد، وموقف مولينيه من برنارد. تكرار او اعادة لا تأتي بشكل حربي، انما من خلال القدرة على ابراز جوانب الموضوعات المعادة، وتلوينها بفعل الاضافة الضرورية المكثفة، وصولاً الى صيغة جديدة من التطور. ان الفصل الأول من الجزء الثالث الزاخر بالتداخلات والعلاقات الروائية الموسعة (حيث يدرك اندريه جيد في اي جزء من الرواية يبدأ بتطوير وتوسيع الثيمات) فصل رائع، مركب او مزدوج الأسلوب ومتطور بفعل: التكرار والتداخل والاستنفاد والامتداد والتعميق. غير ان النغمة الأكثر وضوحاً في الرواية هي نغمة (التتابع): اعادة الموضوعات عبر أصوات اخرى معينة بمهمة الفعل الروائي، كأي نغمة او ثيمة يقدمها المؤلف الموسيقي في البدء ثم يعيدها عبر طبقة صوتية جديدة اضافة الى توسيعها واستنفاد ابعادها الممكنة. اضافة الى التتابع هناك اسلوب «تجاور موضوعين - نغمتين متباينتين». والتتابع والتجاور يظهران على طول الرواية، لكن مقاطع التتابع تتضح وتبرز أكثر من مقاطع التجاور، لأن اليوميات «السائدة في الرواية» هي التي تشكل النغمة البارزة في السرد العام، وهي التي تتواصل مع الأحداث الرئيسية. فالتتابع يبرز كنغمة «دائرة» تجسد منظور الرواية، ذلك هوشان اليوميات التي تبدو في شكل اقرب ما يكون الى شكل اللحن الدوار. ولعل القارئ يحتاج الان الى نموذج واضح لأسلوب التتابع في الرواية، ومثل هذا النموذج يظهر ببساطة في

«وأخذ يقص - جورج الصغير ابن مولينيه - على فيفي كيف انه عند مروره بباريس منذ اثني عشر يوماً اراد التوجه الى الشقة - التي اسمها القاضي مولينيه كما عرفنا من قبل: «مسرح» هذه الحفلات الصاخبة - فوجد بابها مغلقاً، وكيف صادف بعد قليل عند تجوله في هذا الحي «جيرمين» وهي صديقة «فيفي» فأخبرته بما حدث، وكيف قام رجال البوليس بحملة في بدء الأجازة. وما كان يجهله هاتيك النسوة وهؤلاء الاطفال هو ان «بروفيتا نديو» اراد ان يرجئ القيام بهذه الحملة حتى يتفرق هؤلاء المنحرفون، وكان هدفه من الانتظار الا تشملهم الحملة وان يجنب ذويهم الفضيحة» هذا الموضوع طرح في بداية الرواية وتكرر عبر أصوات عديدة في الفصول اللاحقة كما رأينا، حيث اضفى المؤلف التفاصيل الضرورية لتوسيعه وتلوينه، فكان ظهور تلك التفاصيل، عبر المسار العام، بمثابة تتابعات مطورة برزت في ايقاعات متباينة استطاعت ان تحقق جوهر التواصل الروائي، الى جانب التكتيف بأسلوب جديد اتسم بالمرونة والتحديد معاً، عدا وضوح النبرة التلقائية غير المتعمدة في الطرح. تلك التلقائية (الفنية) التي تبرز في اسلوب القصيدة السمفونية لتحقيق الوسع والعمق والاسترسال على عكس (القصدية) التي تتصف بها السمفونية التقليدية التي يكون فيها هم المؤلف بلوغ «الذروة» من خلال جميع وتوليف وتطوير الموضوعات بطريقة معينة القصد منها تحقيق البناء المحدد - . الشكل. واندريه جيد في روايته يحذو حذو مؤلف القصيدة السمفونية، لا يلغي أهمية الذروة من ذهنه بقدر ما يعطي أهمية رئيسية الى الاستطراد النوعي الذي يبرز عبر مسارات جديدة غير محددة مسبقاً، انما الأملاء التقني والابتكار الأسلوبي يشكلان لديه عاملي تأطير الشكل الفني. وما الذروة الا جزء من الرواية، هام لكنه غير مقصود بذاته. فهي - الذروة، تأتي تلقائياً او بقصدية غير مرسومة. ومثل هذه الذروة تتضح في الفصل الثامن من الجزء الثاني في الرواية حيث «الظهور والأختفاء، التكتيف والقاء الضوء على جوانب الأحداث، الى جانب اضافة اصوات ثانوية، واذ تكتمل تلك العناصر نراها تتكثف وتتصاعد عبر الشد والتأزم، وهما عنصران القصيدة السمفونية الرئيسيان، كذلك نلاحظ فعل الشد والتأزم في فصول الرواية، خاصة في الجزء الثاني لكن بروح هادئة وعبر نظرة غير مقصودة بحد ذاتها.

بذلك يحقق أندريه جيد الريادة في الاستفادة من الأنسيابية اللحنية التي تتصف بها القصيدة السمفونية، اضافة الى استخدامه اسلوب التابع واسلوب الروندو (الدوار) الذي يتضح في الفصل الثاني عشر من الجزء الثالث.

«يقول (س) ان القصصي البارع يعرف قبل ان يبدأ كتابه كيف سينتهي - عني - عن ادوارد - وأنا اترك لقصتي العنان تسير على غير هدى فأت اعتقد ان حيدة

لا تقدم الينا شيئاً يمكن ان نعتبره نهاية لقصة الا وكان ممكناً في الوقت عينه اعتباره نقطة بداية جديدة»^(*) ان شكل الروندو في الموسيقى هو الآخر يتصف بالمرونة والاستمرارية حيث دوران موضوع اساسي (محوري) على موضوعات اخرى متعاقبة ذات علاقة فنية ببعضها وبالموضوع الاساسي الذي يظهر بتناوب بعد تقديم كل موضوع. وكل اعادة للموضوع الاساسي يمكن ان يكون نهاية للروندو، وبداية لأمتداد جديد في الوقت نفسه والعلاقة بين بعض اجزاء الرواية والروندو تتضح من خلال «الاستمرارية المؤقتة» اذا صح التعبير، واداء الموضوعات، ثم العودة اليها. فاليوميات تعتبر الاساس المعاد الذي يؤلف بدوره شكل الروندو، وذلك لما تتصف به من مرونة عالية في الظهور مراراً وبتعاقب، فهي تشكل النغمة المجاورة، والموضوعة الدوارة في الوقت نفسه^(*) هكذا تبلغ الرواية اسلوب الانسيابية الذي يعتبر خاصية اساسية في القصيدة السمفونية. القصيدة التي تعنى كما في «المزيفون» بفكرة معنية او افكار بهدف تجسيد ابعاد شعرية ومضامين جديدة - وسنأتي الى تفاصيل ذلك في الفصل القادم - فالقصيدة السمفونية تعنى بمركزية معنية، ومن ثم تتسع وتنطلق عبر اتساعات غير محدودة تحقق مفهوم الحرية في التعامل الفني، حيث امتزاج عنصر او عناصر الشكل الاساسي بالموضوعات الأخرى. فكرة فلسفية، او قصيدة شعرية، اصوات في الطبيعة، صورة معنية. وتكون المرونة وتجاوز المؤلف والانسيابية والتدفق شروطاً بارزة في عملية الأبداع، واندريه جيد هو الآخر اهتم بالفكر والشكل معاً، بالذات والموضوع عبر تداخل الجزء بالكل وصولاً الى الصيغة المتبلورة من الواقع ذي الأبعاد المتناقضة، دون ان يكون العمل، كنتيجة، جزءاً من «شريحة مسطحة»، اي دون ان يكون الواقع ذا تأثير نمطي، قسري على النتاج، بقدر ما تكون الفكرة او الأفكار مصدر تحريك وتغلغل الى أعماق الموضوع العام من خلال عمليات التضاد والتقابل والتداخل التي تؤدي الى صيغ جديدة مبتكرة لا تعتمد، كما فعل الروائيون الواقعيون، نمطاً محدداً يقوّل عملية النمو والتصعيد. انما الرؤية الفنية هنا تكون من الأهمية والبروز بحيث انها تلقي بمساراتها النوعية وظلالها بشكل اساسي يهدف الى تحقيق (الصفة) وليس (الشكل) التقليدي البحث بذاته.



انشودة الرعاة

اذا كانت استفادة اندريه جيد من الموسيقى حرفية في «المزيفون» فأن استفادته من الموسيقى في «انشودة الرعاة» جاءت تلقائية، غير مقصودة، وخالية من تقنيات التأليف الموسيقي، فعلاقة القس بجرترود فرضت نوعاً من الحاجة الى اللجوء الى الموسيقى باعتبارها «عنصراً» روحياً ارتبط، خلال «انشودة الرعاة» بالطبيعة وبنفس جرترود كقضية حياتية لا تحتاج الى مفردات الموسيقى كي تظهر على السطح، انما التلقائية والحس والمنظور والتخيل كانت عوامل خاصة «وعامة» لتحقيق التأزم في الرواية التي اختار المؤلف لها اسلوب المذكرات. لهذا كانت «انشودة الرعاة» اقل تأثراً بأدوات الموسيقى تقنياتها من «المزيفون» لكنها كانت اكثر خصباً في تفاعلها «الداخلي» مع الحس الموسيقي الناتج عن مقومات الرواية: الطبيعة حيث الأصوات والألوان، الخيال البديل لحاسة البصر المفقودة عند جرترود، المؤثرات الداخلية التي برزت على «السطح» بسهولة وتلقائية وعبر تفاعل الداخل بالخارج الذات والطبيعة وعلاقتهما بالمسار الروائي. ففي ص ٣٢ من «انشودة الرعاة»^(١) يبرز العامل الحاسم المؤثر في النفس بفعل الطبيعة والموسيقى، العامل الذي يحلل العلاقة بين الموسيقى والألوان عبر تخيل نغمات كل آلة موسيقية، فيكون ذلك معادلاً لحالة مماثلة ومغايرة معاً ظهرت عند بتهوفن الأصم (الذي يرى فيه المتخصصون بجسماليات الموسيقى انه سبق غيره في عكس بعض الألوان عبر الأصوات الآلية، خاصة في سمفونيته السادسة المسماة بالريفية ذات العلاقة، حسب ما اعتقد، بموضوع انشودة الرعاة) فيما كانت جرترود عمياء «لكن سنحت لي فرصة اصطحابها - جرترود - الى نوتاشل حيث تمكنت من حضور حفلة موسيقية لها وقد اتاح لي دور كل آلة في السمفونية ان أرجع الى قضية الألوان، فنبهت جرترود الى الأنغام المختلفة للالات النحاسية والوترية والخشبية»^(٢) وأن باستطاعة كل آلة ان تؤدي على طريقتهما بشدة مختلفة كل سلم الانغام^(٣) من الجهوري الى الحاد، ودعوتها ان تتمثل الشيء نفسه في الطبيعة، فتعتبر الأحمر والبرتقالي شبيهين بأنغام البوق والنفير، والأصفر والأخضر بأنغام الكمان والجهر - الجلو - والبنفسجي والأزرق بأنغام المزمار والبراعة». والمؤلف، يتوصل، نتيجة حالة جوترود، الى مدى اختلاف المنظور عن المسموع. حيث تبدو المقارنة بينهما عرجاء، لأن جوترود لا تحس بالألوان، اصلاً، وما تحليل الأصوات الا عامل يوجي على التصور ويساعد على تحقيق الحس بالمنظور.

ورغم عدم وجود علاقات اساسية «مادية» بين الألوان واصوات الالات الموسيقية، حيث توجد الالوان في الطبيعة فيما تعتبر اصوات الالات الموسيقية صناعية خاضعة

لمواصفات جمالية وتقنية وتعبيرية نابغة من روح الموسيقى غير القابلة للتحديد. غير ان محاولات مقصودة جرت في اخضاع النغمة (الصوت) الى اداء خاص يوحي بلون معين، كما في انشودة الرعاة (وهي اول محاولة من نوعها في مجال الأدب) وكما حاول المؤلف سكريابين في سمفونيته المزدوجة كما اسلفنا، وقد جرت محاولات اخرى اكثر جرأة في القرن العشرين اعتمدت على عوامل مادية «مباشرة» من شأنها مساعدة السامع على المزج بين المسموع - النغمات والمنظور - الألوان التي تخضع لمثل هذه العملية التي هدف البعض من ورائها الأتيان بتجارب جديدة ما زالت تدور في المجال المختبري. والحقيقة التي لا بد ان نسترسل معها، هي ان المحاولات تعددت وتنوعت في هذا المجال وكانت تهدف الى اكتشاف آفاق المادة الصوتية - عناصرها - عبر الأحياء اللوني المنظور بعد ان استنفدت الأنغام، كما يرى بعض النقاد الأجانب قدراتها الداخلية «غير المحدودة» ذات العلاقة المطلقة بالمشاعر، فكان اللون وسيلة جديدة او وسيلة مساعدة على اضفاء «تقنية» على «ماهية الصوت». فأذا كان اللون اي لون، بحد ذاته، ذا قدرة ايجابية في النفس، فإن محاولات المزج بين اللون، والصوت قد تتطور وتغدو فتحاً جديداً في عالم الصوت الايجابي. لكن مهمة الموسيقى، رغم ذلك تظل داخلية، شعورية، تتعامل مع الانسان وعالمه الخاص «غير المحدود»، تماماً كما اللغة التي تظل وسيلة تعبير داخلية دون ان تستنفد مادام الإنسان يتجدد، فتتجدد موضوعاته فيظل سيداً في موقفه ازاء وسائل الاداء الفنية، اما المحاولات التقنية البحتة والصيغ الشكلية الصرفة في عالم الفن والأدب، فإنها تظل لا شك، محاولات متقدمة تضاف الى المنطلقات الاساسية المتطورة التي حققتها الفنون والاداب خلال القرون القليلة الماضية.

غير ان ما قدمه اندريه جيد في انشودة الرعاة، يعتبر استنتاجاً روائياً هدفه التواصل واخضاع الخيال الى عملية ربط بين اصوات الالات الموسيقية واللوان الطبيعية، رغم معرفته بأن هذا الربط يتطلب «مزاوجة» خاصة بين البصر «لأدراك الألوان» وبين السمع (للتقريب بين المنظور والمسموع). ذلك ان الموسيقى محسوس ومتخيل، تكوين خاص يتحقق من خلال المزج بين الحس والخيال، وافتقاد حاسة السمع (كما عند بتهوفن) يمكن ان يحول المسموع الى منظور (رغم قدرات بتهوفن الاستثنائية في تخيل النغمات)، لكن حاسة السمع عند جرتروود ساعدتها على اكتساب قدرة معينة - ضمن مجال الرواية - على التخيل الذي منحها صورة ما، غير محددة، عن الموسيقى، اما بتهوفن فقد رسم صورة رائعة (الحديث هنا عن السمفونية الريفية التي استمع اليها القس وجرتروود، كما اعتقد) للطبيعة وفصول السنة ورقصات الفلاحين وتغريد الطيور. تلك العناصر الطبيعية التي عايشها بتهوفن في القرية، لكن فقدان السمع عنده ربما عادل فقدان البصر عند جرتروود، مع الأخذ بنظر الاعتبار اهمية ادوات التعبير الفنية التي كانت عند

بتهوفن وسيلة من وسائل الأداء الفني وبلوغ البديل وتحقيق العائم الذي «كما يجب ان يكون»^{٢٢} وكانت حالة جرتروود التي تفتقد القدرة التعبيرية «الأداء» وتستعيز عنها بالفطرة، والبراءة والمحاولة، أقرب الى حالة توق للخروج من «الطوق الأبدي» «العمى»، حالة نشدان البديل الذي من شأنه ان يمنحها شيئاً من سعادة مفقودة، فالموسيقى حققت مفعولها الخاص في نفس جرتروود وأسعفت خيالها في تصور منظور خاص، فكان «جمال ذلك المشهد على ضفاف الجدول»^{٢٣} ناتجاً عن سعادتها في اكتشاف تأثير الموسيقى على النفس من خلال حاسة السمع التي تكون، في حالة «العمى» اكثر قوة وتأثيراً من الحواس الأخرى واكثر قدرة على الأحياء وتصور ما يعجز عنه الآخرون.

هوامش القسم الأول - ١ -

- وسناتي الى شرح اللحن الدوار في فصل آخر. ويمكن ان نقول هنا ان خير مثال على الدوار في تراثنا القصصي هو ما نجده من تكرار اللازمة في الف ليلة وليلة حيث الاستمرارية والنهايات المفتوحة التي تتحقق بفعل نهاية كل حكاية وبداية الحكاية التالية.
- ١ - وليام اوكونور: اشكال الرواية الحديثة، ترجمة نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ١٩٨٠
- ٢ - المصدر السابق.
- ٣ - رواية «المزيفون» ترجمة يحيى سعد / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر والطباعة.
- ٤ - المزيفون ص ١٩٣
- ٥ - المزيفون ص ٥٩
- ٦ - المقامية المتعددة Poly Tonality: اسلوب موسيقي يتألف من خطوط لحنية او كوردات متباينة مبنية على اكثر من سلم واحد، كان يجمع المؤلف بين سلمى دو ماجور وري ماجور في كورد واحد.
- ٧ - كانون Canon: اسلوب موسيقي باروكي يدخل ضمن فنون البولفوني والكانون يختص بتتابع اللحن نفسه اكثر من مرة وعلى اكثر من آلة - صوت وبنفس الصيغة اللحنية - التركيبية.
- ٨ - المزيفون ص ١٦٧، ١٦٨
- ٩ - المزيفون ص ٢٢٣
- ١٠ - المزيفون ص ٣٤٠

هوامش القسم الثاني - ٢ -

- ١ - ترجمة انطوان خوري.
- ٢ - ذلك ان الاوركسترا تتألف من اربعة اقسام من الآلات: الوترية وهي الكمان والفيولا، والجلو والكونترباس، والآلات الهوائية بقسميها:
- الخشبية: الفلوت والحرار والبراع والبسون، والنحاسية: الابواق والترمبونات وآلات الهورن، والآلات الايقاعية: الطبول والصناجات وكل الادوات القارعة.
- ٣ - كان المفروض بالمرجم ان يقول: انغام السلم او اصوات السلم، لان السلم الموسيقي هو الذي يحتوي على انغام - اصوات سبعة وعلى العكس.
- ٤ - انشودة الرعاة ص ٣٥
- ٥ - المصدر نفسه ص ٣٥

**مقارنة موجزة
بين «لعبة الكريات الزجاجية»
و «المزيفون»**

الحديث عن روايتي «لعبة الكريات الزجاجية» و «المزيفون» يعني أكثر من محاولة للتطرق الى أثرين أدبيين كبيرين يتسمان بأبعاد وعلاقات مشتركة ومتباينة معاً. العلاقات المتباينة التي تظهر بوضوح في طابع الروائيتين حيث الاسلوب والاتجاه والمسارات الخاصة التي حددت «لعبة الكريات الزجاجية» ذات اللغة الرصينة المتأنية التي استخدمها هيسه لبلوغ بناء فني محكم، دقيق، على طريقة المؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين. في حين جاءت «المزيفون» في لغة رشيقة، مركزة وموحية وشفافة. والقارئ يتتبع فصول «المزيفون» بشغف وانشداد من أول صفحة حتى نهاية الرواية دون ان يبذل جهداً كبيراً في الاستيعاب، بينما يكون القارئ اثناء مطالعة «لعبة الكريات» حيال مهمة صعبة وحساسة تتطلب تركيزاً خاصاً، وتتبعاً تفصيلياً قد لا يتوفر الا من خلال جو خاص واستعداد نفسي معين، فالمعلومات والسرد التاريخي المتداخل والاتجاهات الفنية والأفكار وعلاقاتها بطبيعة المراحل البشرية، تنصب كلها في «لعبة الكريات» بشكل مركب ذي خصائص مركزة تستدعي الكثير من التركيز وشيئاً غير يسير من التخصص الفني بذلك فقط يمكن للقارئ ان يستوعب فصول الرواية التي بذل (هيسه) في تحقيقها جهداً كبيراً حيث درس كافة المراحل الفنية والتاريخية والفلسفية حتى استطاع ان يجعل من «العبته» خلاصة للفكر الانساني الحديث عبر مراحل الفنية الرئيسية هادفاً الى القاء الضوء على المستقبل من خلال طرح وتحليل وتجسيد الحاضر الذي ابتلى بالمعضلات والمشكلات والأنجازات غير الجدية التي باتت خطراً على جوهر الحضارة.

وبالمقابل يبرز الحاضر هدفاً كبيراً عند اندريه جيد، الحاضر وما يكتنفه من علاقات زائفة تؤدي الى نتائج سلبية. وما الشخصوس الكثيرة في «المزيفون» ومساراتها إلا معادل للأبعاد الفنية التاريخية التي عني بها هيسه في اللعبة. فالشخصوس وعلاقاتها المعقدة المتشعبة الحديثة كانت مسارات واضحة في «المزيفون» التي تحركت عبر أبعاد اجتماعية مأزومة، مفروضة ومختارة، متفجرة وميتة في الوقت نفسه، وقد عبرت عن ظاهرة أنية من ظواهر المجتمع الفرنسي في مطلع القرن العشرين.

وهنا نعرض بعض العلاقات والأبعاد البارزة التي تقرب الروائيتين من بعضهما، رغم التباين الواضح في طبيعة كل منهما:

١ - تشكل المقومات الحضارية الموضوع الرئيسي في رواية «اللعبة» ذات الموضوع الذي كان عند هيسه معادلاً مثالياً للحياة. لهذا أنشأ في روايته جمهورية ضمت النخبة من المثقفين والفنانين والفلاسفة. ويبدو ان هرمان هيسه في عمله هذا كمن ينقل صورة (حياة) من الماضي ويعكسها في «كاستاليا» ويدعها تتفاعل مع طبيعة الزمن الحاضر (زمن اللاإبداع)، حيث تصطدم شخصوس تلك الحياة بالواقع المتغير سلباً لتظهر القيمة الأخلاقية التي يتصفون بها ويحافظون عليها، اولئك الذين شعروا بضياعهم في زمن

التناقضات والمتغيرات الحادة، وكان «كنشنت» نموذجاً لذلك. فأذا كان الفن والتراث الثقافي وموقعهما من الزمن الحديث محور رواية «اللعبة» مما دعا المؤلف ان يجسد مثالية وقيم الماضي، فأن رواية «المزيفون» طرحت بجرأة المتغيرات الأخلاقية والتناقضات التي تؤثر باستمرار في علاقات المجتمع حيث يكون «التزييف» دلالة عامة، ويكون «التشويه» دلالة السقوط الفني في زمن بات فيه المرء محاصراً بأمور قد تبدو خارج ارادته رغم ان العوامل المادية والنظرة الضيقة السطحية للأمور والعلاقات الهامشية تؤثر مباشرة وبشكل فاعل في القيم المتلاشية تدريجياً في خضم المتغيرات السلبية.

٢ - في الوقت الذي استفاد فيه هرمان هيسه من الشكل السمفوني الكلاسيكي (او من طابع تلك السمفونية) في بناء روايته المحكمة اسلوبياً، ومن فن التابع الباروكي المعروف في الفيوك، وضمن روايته الكثير مما يتعلق بالموسيقى تاريخياً وأساليب فنية ورؤى، حتى انه قدم روايته بتمهيد يذكر بالتمهيد الذي قدم الكلاسيكيون (والرومانتيكيون ايضاً) به سمفونياتهم. في هذا الوقت استفاد اندريه جيد، هو الآخر، من اسلوب التابع (بحرية واضحة) ومن اسلوب التعدد اللحني (التجاور الذي لا يعبر أهمية لوحدة الشكل الكلاسيكية)، اضافة الى الاستخدامات الأسلوبية الأخرى كالرونندو واسلوب التداخلات اللحنية برز في «المزيفون» بشكل اكثر وضوحاً من «لعبة الكريات» وذلك بسبب التابع السريع للفصول والأيجاز البليغ الذي حققه اندريه جيد وبقدراً كان اسلوب التابع واسعاً غير مباشر عند هرمان هيسه، نجد ان هذا الاسلوب (التابع) كان اكثر وضوحاً وبروزاً في «المزيفون» وهذا يعود الى قصر الفصول في «المزيفون» وطول ووسع الفصول في (لعبة الكريات). اضافة الى اسلوب الطرح البطيء المتأني عبر سياق البناء المتقن عند (هيسه) واسلوب السرد المركز الموحى عند (اندريه جيد) الذي اكتفى بأقصر الجمل والتركيبات اللغوية لبلوغ المعنى والشكل معاً.

٣ - ان منظور كل من هيسه وجيد هو واحد حيال نتاج الزمن الحديث الفن مقياس التطور ومؤشر ماهية الحضارة. والزمن الخالي من الأنسجومات والتوافقات هو زمن «صحافة التسلية» كما يرى هيسه، وهو الزمن الذي بات فيه «النشان» امراً مفروضاً على الناس في رأي جيد.

٤ - ان الروائيتين تعتمدان في بنائهما على امكانات الموسيقى عموماً. وسبب هذا يعود الى ادراك جيد وهيسه أهمية الموسيقى، وخطورة الزمن الحاضر على هذا الفن الذي كان وما يزال اكثر الفنون استخداماً في الفنون والممارسات الأخرى فالموسيقى لعبت دوراً مهماً في الدراما الأغريقية، والموسيقى تعتبر عماد الأوبرا والباليه، كما تعتبر أحد المؤثرات الضرورية في السينما، اضافة الى دخول عناصر الموسيقى وادواتها في الفنون التشكيلية، واخيراً كانت للموسيقى تأثيرات واضحة في بعض الأساليب الروائية في القرن العشرين.

ولما كان القرن العشرون قد حفل بالكثير من المتغيرات الحادة التي وصلت حد «الخواء» و «التشويه» فأُنْ ابراز أهمية وموقع الموسيقى من قبل هيسه وجيد، كل عبر رؤيته، يدل على حرص وتقييم قد يصلان حد التبشير. ليس التبشير بمفهومه الديني المعروف، انما التبشير بمعناه الحياتي، المتمثل بالتنبيه الى مدى الخطورة التي تتعرض لها الموسيقى والفنون الاخرى وطبيعي كان هناك، عبر سياق الحياة الحتمي، دعم لهذا الموقف من قبل فنانيين وادباء ومفكرين ابدعوا، كل في مجاله، فظهرت اعمال رائعة جسدت قيمة الفن، وعكست مدى حرص الانسان على هذه القيمة العظيمة التي لا يمكن ان تزول او يصيبها التشويه ابداً، مادام الانسان نفسه قيمة عظيمة وخالدة في الحياة.

البحث عن وليد مسعود والتنوعات الموسيقية

ليس مألوفاً أن يستفيد كاتب عربي من فن الموسيقى في انجاز رواية تعكس جانباً من ذلك الفن، وتزاوج بين روحه وبين امكانيات النثر: التلوين، الإضافات، التنويع، الاستنفاد، والتطوير. تلك المقومات الفنية المستخدمة بمرونة ولا تحديد في النثر الروائي، عموماً، والتي تعتبر الركيزة التي يبني عليها المؤلف الموسيقي تنويعاته. هذا الشكل الذي يتم تحقيقه باستخدام لحن من ابتكار المؤلف نفسه، او من ابتكار غيره من المؤلفين، وفي كلا الحالتين يكون المؤلف (صاحب التنويعات) مستوعباً ماهية اللحن، مثمناً، صيغته مدركاً أبعاده التقنية الواضحة والضمنية. تلك المقومات والصفات التي تفرض نفسها على المؤلف وتبرر لديه عملية التنويع، فيعمل خلال العملية على تحليل العناصر اللحنية والأيقاعية، والنغمات الثانوية والهارمونية البارزة والضمنية، ومن ثم (صب) العناصر كلها في قالب التنويعات التي لا تخرج، مهما تعددت صيغها وتوسعت، عن روح اللحن الرئيسي.

وخلال قراءة رواية «البحث عن وليد مسعود» احسست بأني ازاء لحن (موضوع) محاط بتنويعاته التي تظهر وتبرز تدريجياً عبر فصول الرواية. تلك الفصول التي اطلق عليها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا عناوين بارزة، في حين اعتاد المؤلفون الموسيقيون ترقيم تنويعاتهم. والعناوين هنا بديل للترقيم. وليس ذلك فحسب، بل ان رواية البحث عن وليد مسعود تضمنت ايضاً شكل المتواليات الموسيقية، في حدود، وكذلك اسلوب (الاصوات) المعروف في الرواية الحديثة، لكن اسلوب التنويعات غلب على المتواليات والاصوات فشخص الرواية يتحدثون عن ما يخصهم، عموماً، ويكشفون، في الوقت نفسه، التأثيرات التي تركها وليد مسعود فيهم، وذلك من خلال تنويعات كل منهم، وكأن وليد مسعود وحدة لحنية (Theme) لا تخلو اية تنويعات من تأثيراتها المتعددة، أضف الى ذلك وليد مسعود نفسه الذي يشكل على طول الرواية، ما يعرف «بالفكرة الثابتة» في السمفونية الرومانتيكية من جهة، ويشكل على غرار (أدوارد) في رواية (المزيغون) اللحن الدوار الذي يبرز ويختفي بحسب ضرورة النثر الروائي مكوناً محور الربط بين اقسام وفصول الرواية.

فالتنويعات، كشكل، قد اشغلت المؤلف، فكان كمن يأخذ لحناً من غيره (رغم ان الموضوع من ابتكار المؤلف نفسه غير ان الشريط في الرواية يعتبر بمثابة ذلك اللحن المأخوذ) ويحلله ويوسعه بشكل لم يكن المؤلف الأصلي قد أهمله، بقدر ما كان مكتفياً بجمالية اللحن وابعاده الفنية المحدودة. ذلك كان وما زال شأن المؤلفين الموسيقيين الذين يعجب بهم اللاحقون من المؤلفين فيعملون على تطوير الحان اولئك عبر اضافات التقنية المعروفة بالتنويعات: «براهمز» أخذ لحناً من «هايدن» وصاغه في تنويعات اوركستريالية، «بنجامن برتن» أخذ لحناً من «بورسل» وفعل الشيء نفسه، كذلك فعل «جايكوفسكي» ازاء

لحن من عصر «الروكوكو». غير ان هناك في رواية البحث عن وليد مسعود اشارة واضحة الى (متواليات الهاربسكورد لبورسل) التي ربما اراد الأستاذ جبرا ان يشير الى نوع من علاقة شكلية بينهما وبين فصول روايته، وسوف أعود الى هذه العلاقة في نهاية الفصل.

نبدأ رواية البحث عن وليد مسعود بنبرة اعجاب او اهتمام عبر صوت د. جواد حسني الذي «يتسلم تركة صعبة» اثر اختفاء وليد مسعود نبرة الاهتمام هذه هي ذاتها نبرة اهتمام المؤلف الموسيقي بلحن ابتكره غيره، فأضفى تنويعاته عليه تحقيقاً لعمل فني جديد، رغم اعتماده على قيمة وروحية، ذلك اللحن، وفي اللحن الذي ينوعه المؤلف نفسه او غيره، هناك دائماً ما يشد السامع ويجتذبه ويتيح له المجال ليعايش افاقاً محسوسة غامضة مجهولة، تدعو المؤلف الى كشفها عبر التحليل والتطوير. والرواية تتضمن تلك العوامل التي تتضح وتتبلور تدريجياً عبر استرجاع (اعادة سماع) الموضوع (اللحن)، وهذا ما يحدث للدكتور جواد حسني الذي كانت «معرفته بوليد مسعود لا تنأى عمقاً في الزمن فحسب، او في المكان فحسب كانت تنأى في البعد الانساني المتفرع المتشابك لعشرات من حيوات الرجال والنساء. كان هو اشد عنفاً مني في ردود فعله تجاه هؤلاء الرجال والنساء. كانت علاقته تحتدم وتبرر بتلقائية فطر عليها... ص ١٢». بالمقابل هناك إلمام (شامل) بأبعاد لا غنى عنها للمؤلف الموسيقي الذي يتبنى قطعة موسيقية او لحناً اثر استيعابه لكل مكوناتها التألقية والتعبيرية والايقاعية. فكما ان في الرواية «معرفة تنأى عمقاً في البعد الانساني» فإن المؤلف الموسيقي يحقق «معرفة تنأى عمقاً في البعد النفسي» للمقطوعة التي يتناولها وكما ان «البعد الانساني متفرع متشابك بعشرات من حيوات الرجال والنساء» فإن المؤلف الموسيقي يستنبط من اللحن الرئيسي العديد من الايقاعات والعديد من الأنغام المتفرعة التي تتشابك (ضمنياً) وتمتزج ببعض عبر عرض طولي ومكثف في آن واحد، وهو اساس الشكل المعروف بالتنويعات.

هناك في الصيغة الروائية في البحث عن وليد مسعود، وفي صيغة التنويعات عدة

عوامل مشتركة هي

- ١ - العمق في علاقات الأطراف.
- ٢ - الأبعاد المتباينة المتلونة المتشابهة.
- ٣ - التداخلات الضرورية بين ابعاد وأزمنة (ايقاعات) الموضوع الأساسي والموضوعات المستنبطة (المنوعة) منه.

واذا كان (هرمان هيسه) قد تعامل خلال روايته (لعبة الكريات الزجاجية) مع عناصر الموسيقى المادية مباشرة مع وضوح الرؤية في التقييم العالي لروح الموسيقى وأثرها في الإنسان فإن (اندرية جيد) اكتفى في روايته (المزيفون) بالتعامل مع الاسلوب البحث اي مع طبيعة الصيغة الموسيقية وليس المفردات والأصول والمصادر الموسيقية

كما فعل (هيسه). وجبرا ابراهم جبرا يقترب، في حدود واضحة من (اندرية جيد) في مدى الاستفادة من الأسلوب، وليس التطبيق العملي لتقنية التأليف الموسيقي رغم وضوحه في الرواية. لقد كانت عملية التطبيق الشكلي واضحة عند هرمان هيسه، فيما كان (التأثر) بالأسلوب الموسيقي واضحاً عند جبرا ابراهيم جبرا، وكذلك عند أندريه جيد، فقد جعل جبرا روايته مزيجاً بين النثر وروح الموسيقى عبر استخدام جرئ لجوهر الأسلوب التنويعي فحقق بذلك العوامل الثلاثة التي ذكرناها:

- ١ - تعميق وتكثيف العلاقات من خلال الأسلوب التنويعي واللغة المؤثرة.
- ٢ - الأيقاعات المتباينة واستخدام الأزمنة المتداخلة القطع والعودة الى الماضي، وبروز الحاضر بتشعباته، وما يربط كل ذلك من علاقات حيوية
- ٣ - عملية التفاعل الضرورية والتداخلات بين الموضوع الرئيسي وبين الموضوعات والشخص الأخرى وذلك عبر العرض المنوع والتواصل اللذين تقدمهما الأصوات المتعددة كضرورة لتطوير الرواية

ان رواية البحث عن وليد مسعود جاءت صائفة بشكل واضح، مباشر وغير مباشر بروح التنويعات ذات المرونة العالية والإمكانات الواسعة. فالمهمة التي اخذها د جواد حسني على عاتقه في البحث عن (حياة وليد مسعود تطلب اسلوباً روائياً فرضته الرؤية الفنية الخاصة التي رافقت المؤلف أثناء الكتابة. هذا يعني ان كانت هناك مهمة (روائية) وامكانية (اضافية) اعتمدتا قدرة المؤلف من جهة، واستفادتا من طبيعة او روح الموسيقى من جهة ثانية فكانت الرواية اضافة جديدة الى التعامل الأسلوبي. شأنها شأن: لعبة الكريات الزجاجية والمزيفون، اقول ذلك وأنا اتصور ان اغلب القراء والنقاد سوف يقفون مترددين ازاء قصدي. فمن لا يلم بالأشكال الموسيقية لا يستطيع ادراك مدى التأثير الذي تركته (التنويعات) على رواية البحث عن وليد مسعود. لهذا قلت في مقدمة هذه الدراسة ان المتلقي سيجد نفسه بحاجة الى الأصفاء الى الاشكال الموسيقية واستيعابها كمعادل ضروري لمعرفة بأشكال الرواية

التنويعات وتأثيرها في الرواية

تنويعات على لحن (Variations on a theme) شكل معروف في التأليف الموسيقي منذ العصر الباروكي مروراً بالعصر الكلاسيكي فالرومانتيكي وحتى وقتنا الحاضر. وهذا الشكل يبدأ بوحدة لحنية (Theme) متكاملة فناً يعرضها المؤلف ثم يعمل على استفاد أبعادها عبر صيغ متنوعة غير محدودة العدد. وعدد التنويعات يعتمد قوة اللحن ومرونته من جهة، وقدرة المؤلف على الابتكار. في التنويع الأول، مثلاً يجسد المؤلف طابع اللحن

غنائّي درامي تصويري قياسي بحث ثم يبني لحناً يبدو جديداً في ايقاعه واصواته الفوقية (هارموني) لكنه في جوهره يمت بصلة روحية باللحن الرئيسي. التنويع الثاني يمكن ان يتم باستخدام (ايقاع) اللحن الاصلي وبناء لحن جديد عليه عبر «مأم جديد ومسار مغاير في العلاقات الصوتية. اما في التنويع الثالث فربما ارتأى المؤلف الرجوع للصيغة الأساسية (اللحن الرئيسي) وعرضها كما هي، لكن بتغيير في الهارمونية والتوزيع الالي، او بأضافة ابعاد جديدة الى تلك الصيغة تعطي انطباعاً بالتوسيع والتلوين، ومثل هذا التنويع يتضح في الرواية في عدة فصول منها «وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد». «وليد مسعود يخترق امطاراً تتجدد». «وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية». التنويع الرابع يمكن ان يطور ويكتف كافة الموضوعات (الألحان الاساسية الثانوية) بحيث يبدو التنويع اكثر تأثيراً وعمقاً من التنويعات الأخرى، وربما ارتأى المؤلف اضاء ما يشبه الذروة على هذا التنويع (او غيره من التنويعات) «فصل «وليد مسعود يخترق امطار تتجدد» يوحي بالكثير من خصائص هذا التنويع. ويمكن ان يكون هناك تنويع خامس وسادس، دون تحديد، شرط ان يكون كل تنويع ذا خصائص تقنية جديدة، دون ان يبتعد عن طابع اللحن الرئيسي بأعتبره الاساس الذي تبنى عليه التنويعات فهناك تباينات في كافة التنويعات: في السلم والاداة والأسلوب، تلك العناصر التي تعتبر اضافات فنية جديدة لكنها رغم ذلك لا بد ان تكون منبثقة من الموضوع الرئيسي بأعتبره المحور الذي تتواصل الأجزاء الأخرى من خلاله وحول دائرته. وكما يؤثر المحور في الأجزاء فإن الأجزاء تؤثر بدورها في المحور، وعملية تأثير الطرفين ببعضهما تؤلف الأطار العام (الشكل) للعمل. وفي الرواية يعتبر وليد مسعود ذلك المحور المقصود.

وقبل ان نتحدث عن التنويعات في الرواية يجدر الوقوف عند ثلاث ملاحظات:

الأولى: ان النثر عموماً يفتقر الى الهارمونية (التركيب الصوتي) التي تعتمد عليها الموسيقى في التعميق والتكثيف. لهذا تستعيز الرواية عن الهارمونية بالأتساع الأفقي المتمثل بجوهر الأسلوب (البولفوني) رغم ان هذا الأسلوب يتشكل بالتعاقب وبسنيعض ايضاً بفن التجاور اللحني (رغم عدم تركيبته الانية في النثر). وكلا الأسلوبين: البولفوني والتجاور يكونان البديل عن الهارمونية وقد اتخذ كل من هرمان هيسه واندريه جيد هذا البديل في بناء روايتيهما، لعبة الكريات الزجاجية والمزيفون، رغم ان اندريه جيد كاد ان يجعل من التجاور هارمونية نثرية، إن صحَّ التعبير، لكن محاولته، مع ذلك جاءت بتعاقب زمني (توالي) ذي ايقاع متسلسل، اي انه عرض حدثاً الى جانب حدث آخر متباين، او فكرة الى جانب فكرة مختلفة عبر تسلسل واضح وليس عبر تركيبة (جامعة) لأبعاد الحدثين والفكرتين في آن واحد، مع تحقيق تأثير الحدث الأول بالذي يليه من حيث العلاقة الروائية وفي

رواية البحث عن وليد مسعود يتضح البديل نفسه: الأمتداد الأفقي، عرض ابعاد الموضوع عبر اصوات وايقاعات متباينة، متوالية، متداخلة، حيث استعاض الروائي عن الهارمونية بالإيقاعات المتغيرة عبر الفصول من جهة وبتعدد الأصوات (الشخص) من جهة ثانية، فكان المحور (وليد مسعود) صوتاً بارزاً في الرواية ساعد على (تعميق) الموضوع من خلال استعادة الماضي: الولادة، ذكريات الكهف البعيد، الصفحات الأولى من سيرة وليد مسعود، اختراق امطار تتجدد، فيما كانت الأصوات الأخرى بمثابة خطوط (بولفونية) تداخلت بوشائج (فنية) ببعض وامتزجت بالحدث الرئيسي مضافية عليه الوسع (الأفقي) رغم ان مهمتها كانت تحقيق (التنوعات) من خلال الأيقاعات المتباينة ومسارات العرض وأخيراً استنفاد الأبعاد وتجسيد البناء العام للرواية، فذلك العمق الحدثي - الزماني كان بديلاً للهارمونية، وهذا الوسع الأفقي - الأصوات والأيقاعات - كان بمثابة التوزيع: توزيع الالات الأوركسترالية كل حسب مهمتها ومداهما ولونها^(١)

الثانية: اذا كان الشريط الذي تركه وليد مسعود في سيارته قبل اختفائه يبرز كموضوع رئيسي تبني عليه الرواية، فأن محتوى ذلك الشريط يقترب من صيغة منولوج جميل، متشعب، مبعثر متراكم ومكتف. وما الموسيقى الجادة الا فن التعبير عن المنولوجات والمشاعر والاحاسيس، احياناً تلك الحالات النفسية التي تندلق عبر صيغ شعرية غامضة موحية وتعبيرية ممتنعة تبلغ الكمال دون تحديد جوهره او كنهه، فتبقى ذروة التحقيق غاية الموسيقى القصوى، فهي توحى وتؤلم وتؤثر وتسرد دون حدود، وتلك حال المتلقي اثناء قراءة رواية البحث عن وليد مسعود حيث يكون اراء تنوعات يمثل فيها الصوت الانساني اللحن الموسيقى ويحل فيها الأيقاع والشعر محل الهارمونية، وبأمتزاج الصوت الانساني وايقاع الفعل الأبداعي حيث تداخلات الأزمنة المتباينة يبرز الموضوع ويتكثف ويختفي ويتطور عبر عملية فنية تقود الى الذروات التي يبقى المتلقي يلاحقها او تلاحقه دون اكتفاء كما الحال خلال عملية الاندماج بالموسيقى.

الثالثة: ان الألحان التي تناولها المؤلفون وصاغوا لها التنوعات كانت الحاناً متميزة عميقة، وذات جمالية مؤثرة لم يستطيعوا الفكك منها الا بعد تحليل عناصرها وتأليف التنوعات لها. والموقف ذاته يتضح خلال فصول الرواية: أهمية الحدث تقنياً بالنسبة الى المؤلف، ونفسياً بالنسبة الى الشخص، وتأريخياً كموقف عام «لن اصدق انك تلاشيت كسراب في البادية، تعبيراً عن موقفك الأخير، لأنني اعرفك جيداً، زوبعتك تستمر في ادمغة كثيرة لا دماغي وحده...» - من تنويعه ابراهيم الحاج نوفل ص ٣٤٣ - فهناك موضوع كبير مؤثر في نفوس شخصيات

الرواية متغلغل في اعماقها بمستويات عديدة متفاوتة أدت الى الاستجابة الحتمية في تحليل الموضوع ومن ثم بناء التنويعات التي أفصحت عن الأجزاء القريبة والنائية وجسدت العلاقات المشتركة المتداخلة، وكشفت الألوان، وأبرزت الإيقاعات بشكل خدم الرواية عبر خطين متقاطعين: الأصوات التي تسرد بخطوط أفقية متعاقبة ومتنامية، والعلاقات النفسية الرابطة بين تلك الأصوات وبين وليد مسعود كخطوط عمودية تتقابل وتتداخل مع الخطوط الأخرى في عملية توليد وتفاعل مستمرة.

الموضوع وتنويعاته:

منذ البدء لا يطرح المؤلف موضوعه الروائي بتكامل ووضوح، فهو هنا بخلاف المؤلف الموسيقي الذي يعرض، في البداية لحناً مكافئاً لتعقبه التنويعات. فالأديب جبرا يعرض موضوعه بتقطيع وتجزئ وبطريقة توحى أكثر مما تجسد وتوزع أكثر مما تحدد، رغم وضوح الحس المأساوي وبروزه كخط عام ذلك يتضح في محتوى الشريط الذي يتركه وليد مسعود، الشريط الذي يعزف موضوعاً عميقاً، متشعباً كبيراً لكن من خلال تقطيع وتكثيف وتجزئة مقصودة تؤدي، فيما بعد الى عملية كشف التفاصيل واكتمال الشكل. وهذه الطريقة تذكرنى ببداية الحركة الأخيرة من السمفونية التاسعة لبتهوفن، حيث يعرض بتهوفن اجزاء وجوانب ونبرات وإيقاعات مركزة واضحة وضمنية تتصاعد في البدء جزئياً دون ذروة وتتشعب دون تكثيف وتتداخل دون تفاعل انما بعرض أولي حيث نمر سريعاً بالألحان التي يطورها المؤلف بعد استكمال العرض (الجرئي) ويستنفد أبعادها بما يخدم الشكل لديه. وهذه الطريقة تبدو واضحة في أسلوب العرض الشيق لمحتوى الشريط حيث سجل وليد مسعود خلاصة مركزة لحياته وتجاربه وعلاقاته التشعبات والإيقاعات المتباينة والطرح الملون والأزمنة المتداخلة وكل ذلك عبر تصعيد جزئي دون بلوغ (الكلي) المتمثل بالذروة او الذروات التي نحسها خلال التنويعات التي تجسد الأفكار والطموحات والأمال والخيبات والحالات وكافة التفاصيل الموحى بها خلال الشريط - العرض. وكل فصل في الرواية يبدأ ويتطور من خلال التأثير الهائل الذي تركه وليد مسعود في الشخصوس. والتأثير عام وخاص فردي وجماعي في آن فردي لما للعلاقات "ميمية من موقع عميق في نفوس الشخصوس، وجماعي بسبب البعد التاريخي الذي يحدد جوهر تلك العلاقات حيث يصبح وليد مسعود رمزاً لقضية عظيمة. والتأثير يتضح في الكثير من فقرات الرواية، خاصة في ص ٢٥٠ حيث يتحدث عامر عبد الحميد «لنا ان نشرق ونغرب، ولكن وليد كما أراه الآن - ينظر في صورة وليد - انما كان شاعراً يريد ان ينظم القصيدة الرائعة الواحدة التي لا يمكن ان تنظم.. حياته، اراءه، نهايته، اجزاء

من تلك القصيدة التي استحالت عليه، وها انت يا مريم، وأنا وانتم جميعاً نحاول ان نروي عنه الأبيات القليلة المتناثرة التي نذكرها كما كان يفعل رواة الشعر في الجاهلية... ولو استطعنا ان نجعلها ونبرمجها....» الايذكر هذا المقطع بمهمة المؤلف الموسيقي الذي ينظم قصيدة كبيرة تعكس جوانب وأبعاد وجزيئات وروح اللحن الذي يتناوله بالتحليل والبرمجة والبناء ؟

وقبل ان نعرض التنويعات يجدر بنا ان نعرض مقتطعات من الشريط بغية اعطاء فكرة وجيزة معينة المقارئ واطلاعه على خلاصة بسيطة من حياة وليد مسعود رغم ان ذلك يتطلب قراءة جادة للرواية.

اجزاء من الشريط:

«كيس من الكتب اخضر بلون الزيتون يمتلي بالكتب والدفاتر... ورحنا أنا وسليمان وعبد نفقر في الحواكير الى اشجار الزيتون...» - لقطة من الطفولة - والغيوم البيضاء كالحملان السارحة في حقول السماء الزرقاء آه جون كيتس ايها النجم الساطع ليتني مثلك ثابت» - صورة لمرحلة الأنهار والمثال والتطلع - «والكاهن بلحيته البيضاء الكبيرة» اشارة الى الدير - «قلت لها لا اريد شارباً سأحلقه... وهي غارقة في الكرسي الكبير ونهداها ككرتين من عاج وتنورتها حاسرة ملمومة حول خصرها» - علاقة عاطفية - «لا استطيع ان أنسى اشجار الزيتون والتربة الحمراء والكهوف الظليلة البارزة نأكل فيها التين والعنب...» - صورة من الطفولة - «ابي الذي كان قبل ان يموت كان ملقى على أرض الغرفة كسنديانة ضخمة اسقطتها الريح...» - علاقة عائلية - «حننت الى ريا ونفسك باعدت مزارك أم أني كنت هارباً فالشكر لله الاحد من صوتها يدها اصابعها الصغيرة تنسج قماشة الليالي وتطبع القبلات... هل الجنة هناك وراء السماء... آه يا مسكين يا جاهل الى متى تبقى تحلم بالعبور الى عوالم اخرى وما لديك الا هذا العالم القاسي العنيد عليك ان تقارعه ولا تخشاه» - ابعاد عن الشخصية - «ونخرج الى الطريق البيضاء بالثلج سليمان وعبد ويوسف وبشارة وصالح واولاد الحي كلهم وتصيبنني كرة من الثلج هشة ناعمة على صدري... والسماء زرقاء نظيفة والشمس بيضاء باردة» - انطباعات الطفولة والطبيعة - «آه على كوب من الشاي يا شهد اسمك غريب مثلك أكلك الحسك كالشهد انت رجلي المثالي منذ سنين الا تدري ام انك تتقصد الهرب مني...» - العلاقة مع شهد - «وجاءتني رسالتها الطويلة التقيت بأبنك مروان ما أجمل عينيه وهما يلتزمان من خلال الكوفية الملتفة حول رأسه وقلت له خذوني معكم وعلموني ضرب النار» - عن لقاء وصال رؤوف، شهد، بأبن وليد مسعود - «وأنا أبحث عن ظل اريد ان أقرأ ان افكر ان ابكي لأحزان أعرفها ولا اعرفها

وكلها سأعرفها يوم يتم الفراق ويموت الأعزاء» - اشارة الى اختفاء وليد مسعود -
 «وشهد تمر بي في سيارتها وتعود لتخطف أمني واطمئنانني» - جانب من علاقة وليد
 بشهد - «أذكر تفاح المجانين الذي تحمله شجيرات صغيرة بين الصخور أحمر براقاً
 صقيلاً تستقر التفاحة في الكف كالجوهرة - الذات والخيال - «المجنون الذي رأيناه
 مغلولاً في تلك الغرفة الحجرية المظلمة في دير مارجريس كم كان وديعاً... ومت خوفاً منه
 كما مت خوفاً على ريمه...» - ريمة زوجة وليد مسعود حين تدخل المصح - «في الرابعة
 صباحاً ينطلق اول صفير متردد من عصفور حبي في الحديقة ثم يعود الصفير مرة أخرى
 فأخرى ويتشجع البلبل وينوع أغنيته قليلاً وينضم اليه عصفور آخر فأخر الى ان تصدح
 اوركسترا العصافير بكاملها من على مجاثمها - نبرة التعلق بالحياة، الحب وهي
 النبرة المضادة للموت المؤساة، وعبر تداخل النبرتين ينبثق للحن الأساسي في الرواية -
 «كأنني كلما سمعت النغم نفسه عاودتني العواطف نفسها بحدتها العتيدة الزائلة الباقية
 كمياء النهر الجارية تتراكم بعيداً وهي مازالت حول رجلي المتدليتين من الزورق» -
 صورة شعر وحياة - «اتحزنين يا شهد على أجام الذهب وهي تنضو عنها اوراقها كما
 نضوت عنك ثيابك...» - نبرة مسترسلة في علاقة مطروحة - «أتساءل هل أريد الموت أنا
 أيضاً» - النغمة الثابتة في الرواية - «كما كان يقول ابراهيم عندما اكتشف وزجاجة
 العرق بين يديه ان الحياة احلام» اشارة الى احدى التنويعات «وركز عينيه المتمردتين في
 الزجاج والكلمات كالضجيج بين شفثيه المتمردتين قائلاً كلنا انذال قلت وأوفيليا قال
 أوفيليا وان كانت اشرف مني ومنك لأنها في عالم من الانذال والخونة استطاعت على الأقل
 ان تنتحر...» - أهى اشارة الى حالة وليد مسعود ؟ - «وليل ابراهيم ما يشاء عن
 أهمية الحياة بين حشود الانذال والخونة وسط لزوجة الوحل الأسن» - نبرة
 مأساوية - «وسط لزوجة الوحل الأسن ووجه شهد كالجوهرة كتفاحة المجانين» - نغمة
 بهيجة رغم المأساة - «في صدري صرخة الغابات الأولى تتصاعد الى حنجرتي فأذنبها
 كلمات من لبن وعسل وحضارة ورقة لا تحتاج الا لموزارت ليلحنها...» - نغمة الموسيقى
 تتكرر في مقاطع عديدة من الرواية - «فيما عدا جواد حسني يأتيني كل يوم بقصة واعلم
 ان حبه هو الوحيد الذي لا يحمض ولا يستطيع ان اقنعه بأن توازني قد تدمر ورجحت
 كفة الظلام والبهايم» - اشارة الى تنويع جواد حسني - «لا لا لا ليس هذا ما اردت
 ان اقله ولو انني اردت ان اقول بعضه اذن متى اين اقول ما اريد قوله وكل ما قلت ما هو
 الا الحواشي» - السؤال يجيب عليه الآخرون من خلال تنويعاتهم وتلك حال المؤلف
 الموسيقي الذي يعطي عبر تنويعاته ما لم يعطه في اللحن الأصلي..
 تلك هي اللقطات الأجزاء، الذكريات الصور والظلال التي تشير الى جوانب من
 الرواية وهي تعيد الى الذهن، كما قلت، مقدمة الحركة الأخيرة من تاسعة بتهوفن. فتلك

الاجزاء تعطي دون كفاية، مما يبعث في نفس المتلقي رغبة التعرف على التفاصيل بدافع التشويق كما يقولون. والتفاصيل في الرواية، والألمام بجوانب القصة يأتيان عبر التنويعات التي لا يمكن استيعابها (شكلياً) الا بقراءة الرواية بتركيز من جهة ومعرفة فن التنويعات الموسيقية من جهة ثانية بذلك يمكن تخيل الصورة الكلية المتكونة من عملية المزج المرنّة بين النثر والتنويعات التي تتسم بالاستمرارية والتواصل وكذا الحال بالنسبة الى الرواية.

تنويع رقم ١

«د. جواد حسني يبدأ البحث»: -

اذا كانت مرحلة عرض الموضوع (الشريط) تتسم بالغنائية والايقاعية المكثفة والمساحات اللونية المتناثرة المتباينة المنسجمة عبر لوحة واقعية تجريدية معا، فإن التنويع الاول يعتمد على عرض جوانب من حياة وليد مسعود لكن دون تفاصيل وافية ايضاً، وكأن نبرة الشريط يستمر تأثيرها على التنويع: - عرض افكار وليد، الايقاع الهادي، المسترسل، النبرة الحميمة المفصحة المعبرة عن حياة الغير: وليد مسعود، كاظم اسماعيل، لحنان بارزان في التنويع، لحنان صادقان غير ايقاعين متباينين وما الجدال بينهما في السيارة الا صورة للديالوج الذي يتم بين التين موسيقيتين وباندماج اللحنين تتحد الاجزاء ببعضها دون تكامل، ذلك أن التكامل (النهائي) لا يتم لا بعد الألمام بفصول الرواية، وحتى حينذاك يظل القارئ في توق الى المزيد وكأنه - هنا - إزاء رونودو (Rondo) جديد تدور فيه الألحان بلا نهائية آسرة^(٢)

فالدكتور جواد حسني إزاء مهمة تتسم بالحياد والعمق معا مهمة البحث عن حياة وليد مسعود والكشف عن جوانبها دون تفجير مشاعره هو وموقفه وأرائه، كما تفعل الشخص الاخرى في تنويعاتهم، لهذا يأتي الايقاع في التنويع الاولى هادئاً، متمهلاً، متفقاً ومهمة البحث والتقصي، وهذه التنويع عرضت الكثير عن شخصية وليد مسعود وعلاقاته و«مثاليته العنيدة» ورؤيته في تحقيق «المجتمع عن طريق العقل والحرية والابداع»، وخصوصية الايقاع الواسع، المتأني رغم تحفزه كان ملائماً لتحليل افكار وليد وعرض تفاصيل حياته التي بقيت، رغم ذلك، بحاجة الى كشف وهو ما يتم في التنويعات اللاحقة. واذا كانت التنويع الموسيقية ذات استقلالية (شكلية) فأنها لا تخلو من روحية اللحن الاساسي.

وليس شريطاً ان تمهد تنويع الى تنويع لاحقة لكن لابدان تعبر كل تنويع عن قيمة ومكونات الموضوع. غير ان التمهيد نراه واضحاً في تنويعات الرواية، فكل تنويع تستغل بذاتها شكلها وترتبط خواصها بما قبلها اضافة الى انها تمهد في الوقت نفسه، الى التنويع التي

تأتي بعدها، وما التمهيد هنا الا جزء من عملية (تفاعل) مسبقة وضرورية يسبقها الروائي على روايته. ففي التنويع الاولى يتضح التمهيد الى تنويع ابراهيم الحاج نوفل، وسوسن عبد الحميد اضافة الى عناصر اخرى مثل مروان وريمة حيث يفكر وليد بأخذها الى بيت لحم عند والدتها او في المصح.

وقد كنت اريد ان اتحدث في نهاية هذا الفصل عن فن التحويلات (Theme Transportation) الذي يبرز في الرواية الى جانب التنويعات بتداخل فني معها، التحويلات التي ظهرت في رواية «المزيفون» وهنا تبرز ليس كأشارات اساسية الى شخصية وافكار وليد مسعود فحسب، انما كنبرات تضيف شيئا الى الموضوع الرئيسي وتلونه وتحوره بحسب ضرورة الطرح والتناول، ففي التنويع الاولى يتطرق د. جواد حسني الى كاظم اسماعيل حيناً والى ابراهيم الحاج نوفل حيناً آخر، والى موضوعات أخرى حيناً ثالثاً، غير ان تطرقه الى ابراهيم يتسم بالكثير من طريقة التحوير اللحني. والطريقة غير محددة لكنها تعرض اللحن (الموضوع) بابعاده وايقاعاته المختلفة عبر مقامات (مسارات) وآلات (مستويات) متنوعة في كل تحويره يظهر جانب من الموضوع. وفي كل مرة تنبثق منه نغمة او نبرة مضافة الهدف منها تحقيق التواصل وتجسيد الابعاد المقصودة. وكان فرنزلست وسيزار فرانك اول من استعملوا اسلوب التحوير في القصيدة السمفونية^(٢)

على هذا يكون من الضروري للقارئ ان يصغي الى عدد من أعمال فرنزلست او سيزار فرانك (قصائدها السمفونية) ويتابع اللحن المحوري الذي يظهر بين اوقات - مختلفة عبر مستويات لحنية متباينة. وهذا سيساعد على ما اطرحه هنا من مسألة قد تبدو غريبة الى حد ما. ويمكن ان نجعل الموضوع اكثر قرباً للقارئ فنذكر ان سماع شهرزاد لكورساكوف يكون ملائماً للتعرف على الموضوع الذي نقدمه هنا، في حدود معينة، خاصة مسألة بروز اللحن الاساسي وتحويراته الواضحة على مسارات عديدة.

وأعود الى التحويلات اللحنية، فأقول ان د. جواد حسني يبدو في تنويعه أشبه بالمؤلف الموسيقي، فهو يمتلك ادواته التي بها ينقل النغمة من درجة الى اخرى او من سلم الى آخر، دون ان يؤثر ذلك عليه، وهو في هذه الحالة يبقى خارج الصورة لان مهمته اكبر من مهمة الآخرين (اصحاب التنويعات) ويمتلك عدسة مكبرة يرى عبرها الموضوعات من كافة جوانبها، ورؤية الجوانب تعني في التأليف الموسيقي رؤية الامكانات النغمية والسلمية والايقاعية والهارمونية المتوفرة في اللحن، ومن ثم العمل على ابرازها وتحويرها بغية التعميق «انه ابراهيم» كما هو اليوم، اما في الخمسينات فكان ابراهيم يتوقف عند الذروة الساخنة، ولا يهبط تجاربه اللاحقة راحت تؤاكل نفسه على مدى السنين، وادى التآكل البطيئ الاكيد الى تلك الرجفة المحزنة في يده، وذلك الذوبان النهائي في صوته الى الحس العميق بالضياح والمأساة، اما في تلك الايام فكان ما يزال ذلك الشاب المليء بالفكر

والصور الذهنية التي تشعره بأن كلمات القواميس كلها عاجزة عن الوفاء بها، والتي يريد لها ان تنفجر على الناس في الجرائد، في الشوارع مع الاصدقاء بين الاعداء في وجه الشرطه، الطلاب، منذ ان شارك في مظاهرة الوثبة، والمظاهرات الكثيرة التي تلتها عبر عقد كامل من السنين». ص ٨٠

ان التنويعه هذه تقدم الكثير من التحويلات عن شخصية ابراهيم الحاج نوفل، الا ان التحوير يظهر بوضوح في المقطع الانف متمثلاً بالتضاد بين ما كان وما صار عليه ابراهيم، ثم ذلك التغير «البطيء الأكيد» الذي طرأ على كيانه. والتضاد والتحوير هنا لون جديد يضيفه المؤلف على نغمته (موضوعه). واللون الجديد في الموسيقى لا يتحقق الا باستخدام سلم جديد او آلة جديدة او طبقة جديدة، وفي الرواية يكون الزمن بمثابة البديل لتلك العناصر: الزمن الذي يترك بصماته وتأثيراته المتباينة المتداخلة عبر السياق العام، اضيف الى الزمن في الرواية، عنصر اللغة وتغيراتها الأسلوبية وتلويناتها التي تلعب دوراً في تجسيد التحويلات.

تنويعه رقم ٢

«عيسى ناصري يشهد موت مسعود الفرحان»

هنا يتضح مقام الموضوع الأساسي (Tonality) المتمثل ليس فقط بالحدث حسب ابعاده الزمنية: الجد والاب والأم، انما بالمكان الذي يكون له بروز تفرضه الضرورة. المكان: البيئة والطبيعة. انه بديل المقام الرئيسي في الموسيقى كلاهما يعكس طابعاً وقيمة نغمية وموضوعية. واذا كانت النغمات تؤثر في تلوينات وتغيرات السلم والحن فإن المكان في الرواية، لا يعكس مثل هذه الإضافات لأنه يعتبر ركناً هاماً من اركان الرواية له دور مؤثر وواضح، غير ان الجدير بالذكر ان المكان بأعتباره ركناً ضرورياً في الرواية، فإنه يماثل في الموسيقى الأساس الذي تبنى عليه الألحان اي السلم، فيما الألحان التي تظهر وتنمو فتذكر بالاحداث ونموها في الرواية، فكما الاحداث تتطور عبر التداخلات الزمنية، فإن الألحان هي الاخرى تتطور عبر عنصر الزمن المتمثل «بالإيقاع» وتغيراته، على هذا يجدر ذكر المماثلة التالية

المكان في الرواية = السلم الموسيقي الأساسي.

الاحداث = الألحان

الزمن = الإيقاع^(٤)

«كانت بيت لحم تبدو لي انها اجتزئت من الفردوس، ولكننا ما عدنا نسمع فيها تلك الايام الا اخبار الوفيات، القديسين، والأعياد، والموتى...» «كان ذلك فيما اذكر سنة ١٩٥٠ او بعدها بسنة، وبيت لحم قد تضخمت بالاف الناس الذين لجأوا اليها. غير ان

الشباب هجروها، كما كنت اشعر أنا ابن البلدة ولم يبق فيها الا الشيوخ والعجائز من الفتيات» ص ٩١ من الرواية.

هكذا يبدأ اللحن بطابع النغمة الاساسية وكأنها افتتاحية متأخرة حيث يبرز (المكان) وأثره في المنظور عبر توقيت زمني (١٩٥٠) كجزء من تأريخ كان له الأثر الحتمي في نشوء الموضوع. وعبر تفاعل الزمان بالمكان تنبثق الاحداث وتتشعب وتتنامى عبر سرد متأن، متحفز، يتفق وسياق الرواية، تماماً كما تتم صياغة الألحان عبر تفاعل الزمن بعناصر السلم والمسارات الفنية.

تنويع رقم ٣

«وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد»

وليد مسعود واثنان من زملائه يتركون الدير ويتوجهون الى كهف عظيم هيأه الله للنساك في العصور الغابرة». في هذه التنويع يقدم المؤلف تحليلاً لجانب من الموضوع المرحلة والتطلعات والتأثيرات الروحية على الشخصية تماماً كما يعمل المؤلف الموسيقي حين يحلل اجزاء من اللحن الدوار (وهو هنا وليد مسعود) وذلك بأعادة نغمة منه حيناً وابرار النبرة المسيطرة حيناً آخر وتقديم تحوير معين حيناً ثالثاً ان التفاصيل المطروحة في هذه التنويع عن الصبا والدير مختزلة، كما الحال بالنسبة الى التنويكات الاخرى بجمة هنا وأخرى هناك خلال مرحلة العرض (الشريط) «والكاهن بلحيته البيضاء الكبيرة المنتشرة على جبته السوداء اللامعة «آه يا مسكين يا جاهل الى متى تبقى تحلم بالعبور الى عوالم اخرى وما لديك الا هذا العالم القاسي العنيد» ان مهمة الكاتب والمؤلف الموسيقي تتركز في الكشف عن تفاصيل هذه الجملة وتلك النبرة وذلك الكورد واستفادها حد الممكن دون أن يؤدي ذلك الى تحديد نهائي او انغلاق مادام المؤلف والكاتب سيعودان مرة اخرى لتصعيد وتطوير اجزاء اخرى من الموضوع واذا كانت هذه التنويع تقدم تفاصيل عن مرحلة صبا وليد مسعود وتطلعاته نحو «العوالم الأخرى» حيث المثال فإن تنويع «وليد مسعود يخترق امطاراً تتحدد تكشف المعد النفسي، التآرم الناتج عن الوعي والأصطدام بالواقع» من أنا من أنت ما الذي أنفعه هنا من هم هؤلاء الذين حولك يصحكون يصحكون في حة الموت» مبة يلتهمها الوحش مضو

فعضواً - ص ٢٤٢ هكذا يقدم المؤلف عناصر موضوعه عبر سيج من

متباينة يقرزها الزمن (الطبيعي والنفسي في "و لايقاع) في الموسيقى وتحددها التقنية الصرفة عن طبيعة تقنية انمي بعقده.

المؤلف الموسيقي في توسيع الشكل ومد الجسور بين ابعاده تحقيقاً لوحدة الموضوع والجسور في الرواية تتمثل بالشخص معارف وأصدقاء وليد مسعود اضافة الى تأريخه

الشخصي، فيما وليد مسعود نفسه لحن عميق، يبرز ويختفي ويدور حول الموضوعات الأخرى أو العكس أي أن الشخص (التنويغات) تدور، كل حسب دورها حول الموضوع الرئيسي، وكل تنويغة تنمو على أساس جزء من الموضوع العام، جزء أو جانب كان قد طرح عبر جملة أو إشارة أو حتى لون في (الشريط). وكما أن اللحن الرئيسي الذي يعرضه المؤلف الموسيقي قبل البدء بعملية التنويع، يحمل ذروته الفنية أو ما يسمى بالحد الأقصى

للحن، فأن مضمون الشريط هو الآخر يعكس نبرة الذروة الضمنية من خلال اندماج الموضوعات المعروضة وتداخلها، وبروز شهد، المرأة كمعادل للحياة أزاء الموت: الفكرة الثابتة في الرواية وسنأتي على ذلك.

تنويغة رقم ٤

«الدكتور طارق رؤوف يتأمل في برج الجدي»

هذه التنويغة ربما كانت بمثابة نغمة جديدة تظهر دون تمهيد. الشريط لم يحو شيئاً بخصوص الدكتور طارق. لكن تنويغته هنا تذكر بأسلوب تنويغة د. جواد حسني: علاقات وليد مسعود العاطفية، ذلك الجانب البارز في حياة وليد. وقد أدى د. طارق تنويغته بلغة سردية فيها الخبرة والتقريرية كما تطلبت حدود المعالجة الروائية المطلوبة. وظهر د. طارق هنا يماثل في الموسيقى، ظهور الة جديدة تؤدي لحناً كان المؤلف قد عرض جانباً معيناً منه، لكنه الآن يضيف له التفاصيل من خلال سلم جديد يقتضيه البناء. وهذه العملية ملائمة لإعادة التفاصيل الناتجة أصلاً، عن تأثيرات الموضوع الأساسي: وليد مسعود وموقعه في نفوس الآخرين وظهر مريم الصفار كلحن ذي أهمية سيتحول إلى تنويغة. وإذا كانت التنويغات الأخرى محتدمة عاطفة وناتجة عن التأثيرات المركزية والعلاقات الحميمة، فأن هذه التنويغة بحكم شخصيتها: د. طارق رؤوف الطبيب النفسي، تتسم بالتحليلية وتشخيص جوانب من شخصية مريم الصفار أنها التنويغة التي تقترب من عملية التحليل الموسيقي: عرض اللحن ومن ثم تحليل امكاناته الصوتية وتراكيبه الجمالية والسلمية، بطريقة تفصح عن قدرة المؤلف في الاستنباط والاسترسال. والتنويغة مع ذلك تتسم بالدينامية والتوصيل الفني نحو ما يشبه الذروة قبل نهاية الفصل بقليل «أجل، لم يقتل وليد الا ذلك الشبق الذي استحوذ على ذهنه، أشبه بقوة شيطانية مظلمة جعلت تزحف على اشراقه الفكري وتنحط به الى حيث ينغلق ذهنه أخيراً على كل شيء، ويمسي الموت هو النهاية الحتمية الوحيدة.»

ومثل هذه الذروة الجزئية (وقد تكون أكثر وضوحاً) قد تظهر في أية تنويغة موسيقية يراها المؤلف ضرورية لخدمة شكله.

«وليد مسعود يكتب الصفحات الأولى من سيرته الذاتية

هذه التنويعات اضافة الى التنويعات الأخرى الخاصة بوليد مسعود، هي تفاصيل ضرورية تكشف الموضوع الدوار، شخصية وليد مسعود بكل ابعادها النفسية والتاريخية. هنا استمرار وتطوير مضمون تنويع رقم ٢ «عيسى ناصر يشهد موت مسعود الفرحان»، كذلك تتواصل هذه التنويعات مع فصل «وليد مسعود يتذكر النساك في كهف بعيد» وذلك من خلال اضافات أفقية وتداخل زمني يتطلبها السرد الروائي والمواصلة الفنية، باعتبار ان النثر الروائي يفتقر الى الهارمونية التي تعمل على تكثيف الموضوع آنياً وعمودياً، فيستعيز الروائي عن ذلك بالطرح المتعاقب، المتداخل للأحداث والمسارات وصولاً الى التكثيف عبر استخدامات عديدة منها: الايقاعية الملثمة، واللغة الموفية بطبيعة العرض والتطوير، والتواصل التاريخي الذي يهدف الى عرض الجوانب الموضوعية بتداخلاتها المباشرة والضمنية: العلاقة التنموية بين هذه التنويعات والتنويعات الثالثة وكذلك بينها وبين التنويعات الأخرى المتصلة بحياة وليد نفسه، تلك التنويعات التي تبرز بين حين وآخر كحلن محوري تحيط به أطر مترابطة تجسد المضمون العام دون تحديد المساحات بشكل نهائي، لأن مثل هذا (التحديد) يرتبط تقنياً، بالشخص الأخرى وتنويعاتها التي تشكل مع الموضوع المحوري صورة (الروندو) بامتداداتها واتساعها وتداخلاتها غير المحدودة «منذ ان وعيت كانت المعركة ابدا هي نفسها: بيني وبين نفسي بيني وبين الآخرين بيني وبين العالم معركة حب أردته لكل شيء لكل انسان... ص ١٧٧». الا تنضح هذه الفقرة وكأنها مقلوب (Inversion) لفحوى ما نقرأ في ص ٢٤١ «مطر ما أعذبه. ما أمره أحبه... كان يملا الوديان، والطرق، ويهزأ من بيوتنا، ويخترق سقوفها المسكنة بحثاً عن بواطنها اسرارها وهل للفقراء اسرار وللاطفال اسرار، وهب للامهات اسرار... وهي ايضا مقلوب لما نقرأ في ص «٢٤٢»... ووجهنا في النور المتراقص تتغير من قناع الى قناع. وفي الداخل سؤال يسمع كأنه صادر من اعماق بئر سحيقة. من انا ؟ من انت، ما الذي افعله هنا؟» ان ما يربط المقلوب هنا بصيغته الأخرى هو الحب، حب التغيير واللهفة الى الآخرين، الحياة، السؤال عن وجود وليد مسعود نفسه ازاء المتغيرات التي شهدا منذ طفولته: الاستلاب والتشرد. فهناك عوامل تستدعي (قلب) الصورة، كما في الموسيقى حيث يتطلب تكثيف اللحن الاساسي وتغيير نبرته، قلب صورة (الكورد) او الجملة المقصودة^(٢). ومرحلة الطفولة تبرز في هذه التنويعات وغيرها، فهي جذر الموضوع، او الجذر المتواصل مع تنويع رقم ٢ الاساس حيث بيت لحم والبيئة وما يتعلق بها.

ان قدرة الفنان تبرز هنا من خلال تحقيق التواصل التقني، والربط الموضوعي للاجزاء والتشعبات من أجل بلوغ التطوير وتجسيد وحدة الموضوع. وفصول الرواية

زائخة بمثل هذا التواصل وهذا الربط اللذين اسميتهما بالجسور الممتدة لاحتواء الابعاد وتوثيق العناصر ببعض بغية توصيل الصورة الكلية التي قد نعجز عن احتواء مساحاتها وعمقها لان عملية الاحتواء لا تتم عبر القراءة (رواية) والاصفاء (موسيقى) فحسب، انما قد تتم من خلال التجاوب الذاتي والتكيف لعملية التلقي، ومن ثم «الاستعادة التأملية» اذا جاز التعبير، عبر قدرات المتلقي الذي يمكنه - بعد تلك العملية الاضافية من اعادة الموضوع وجوهه ذاتيا واصفاء التصور عليه - ان يستوعب الصورة الكلية بتأملية خاصة دون تحديد الابعاد بصورة نهائية. والتنويعات في رواية البحث عن وليد مسعود مصدر واضح لذلك الزخم والتواصل اللامحدود والانسيابية (الروندوية) التي تغطي انطبأعا باستحالة التوقف ما دامت هناك قضية مصيرية ستحدد نتائجها الاجيال القادمة.

هكذا تتوالى التنويعات عبر امكانات الاستمرارية التي تخدم الشكل والفكرة معا. فحينما نطالع تنويعا نابضة بالايقاعات الملونة والتضاد بين الواقع والممكن، بين الواقع والرغبة، في عرض انسيابي متدفق، ناتج عن طبيعة الشخص كذا في تنويع «مريم الصفار» تتعلق بصخرة تسكن اعماقها» وتنويع «وصال رؤوف تكشف أوراقها» وحيناً نقرأ تنويعا تعود بنا الى موضوعات معينة كانت قد قدمت من قبل، فهي خلاصة متفاعلة مع الحدث الانني عبر «استرجاع» ما يؤثر في ذلك الحدث، كما في تنويع «وليد مسعود يخرق امطاراً تجدد»، هذه التنويعات التي تتسم بالكثير مما يعرف بفن التطوير (Development) في السمفونية حيث استعادة (موتيفات) معينة وتطويرها عبر الاضافة والتفاعل. وكل تنويعا تكشف عن ذروة خاصة غير محددة فهي ضمنية في الأغلب ورواية البحث عن وليد مسعود تقترب من رواية «المريفون» في هذا المجال فهي لا تهتم بالذروة، كهدف رئيس انما الذروة تبدو جزءاً هاماً من تفاصيل روائية اكثر برورا من الذروة جزءاً واضحاً لكنه غير مقصود بذاته رغم انه متغلغل في ثنايا العمل دون قصدية مرسومة. ولأجل التقريب بين صورة التنويعات الروائية والتنويعات الموسيقية، رغم النتيجة المجردة التي تترتب على مثل هذا التقريب يجدر بالقارئ ان يصغي الى «تنويعات على لحن من هايدن» التي انجزها «براهمن» ليستوعب اللحن الهايدي الأصلي أولاً ثم يواصل متابعة التأثيرات التقنية التي تركها براهمر على العمل، تلك التأثيرات والتوسيعات التي نبعث من اللحن (الموضوع) الأساسي.

وليد مسعود والتحويلات اللحنية Theme Transportation

في القصيدة السمفونية يعرض المؤلف لحنه الرئيسي عبر زوايا فنية عديدة تتلاءم والرؤية الخاصة بالعمل. فاللحن الرئيسي يظهر، كوحدة عضوية بئر وقت واخر عبر

طبقات صوتية (سلام ومسارات) مختلفة، او يرى المؤلف ضرورة اخضاع نبرة معينة او ايقاع ما من اللحن الاساسي الى عملية تطوير وتوسيع، او اجراء العملية نفسها على جزء معين من اللحن، ومثل هذه العمليات الفنية تظهر بوضوح في رواية البحث عن وليد مسعود ابعاد الموضوع تبرز عبر زوايا عديدة، متباينة متحدة متداخلة، تسهم في تجسيد تلك الابعاد من خلال التأثيرات التي تركها الموضوع الحوري: تأثيرات وليد مسعود في نفوس الشخصوس الاخرى. فثمة مركزية تتوزع في خطوط افقية وعمودية وتستقطبها في بؤرة عريضة وعميقة في آن! في حين نرى ان التحويرات تمت في رواية (المزيفون) من خلال شخصية واحدة متمثلة بادوارد الذي ينظر الى الموضوعات الاخرى عبر عدسة ذات زوايا عديدة، عامة وخاصة.

واذا كانت تحويرات الموضوع الاساسي قد ظهرت على طول رواية البحث عن وليد مسعود بتنويعات افقية تطلبها الشكل، فأن التحويرات والعناصر النغمية الاخرى المضافة برزت بوضوح على طول صفحات الفصل المسمى «ابراهيم الحاج نوفل ينبش الكوامن حتى الفجر» فهناك الاسترجاع الى جانب التحويرات، وهما اشارات الى تنويعات سابقة وتوسيعات وتفاصيل هامة. «كان كتابه الانسان والحضارة في المطبعة بيروت ايامئذ ص ٣١٣ هذا الاسترجاع يكتف ما سبق ان طرحه المؤلف حول كتابات وليد مسعود تليه اشارة الى تنويعات سابقة «بدا لي اشبه بالنسك شي رهباني فيه يجعله يبتعد عنك ويقترب منك في آن واحد. ولم ادش حين علمت. بعد ذلك فانه ترهب فعلاً في صباه ص ٣١٣». وتعقب ذلك تفاصيل افقية موسعة «ولكن نزوحه من مدينته، ومجيئه الى بغداد وهو لا يحمل كما قال الا الثياب التي على ظهره آخر دراسته بعض الشيء، ويبدو انه انخرط لفترة قصيرة في عام ١٩٤٨ في جيش الانقاذ بدمشق ص ٣١٤» وتلي هذه التفاصيل «اشارة» موجزة ضرورية الى تنويعات مريم النصار «مريم النصار، هذا الهوج الطاغى في المرأة، الذي يجعل من حياتها قوضى ص ٣١٦

تحويرات الشخصية الرئيسية وليد مسعود. فتتضح عبر السيج العام للفصل المذكور وتبرز في مقاطع معينة منها: «كان انهيار ريمة نهوضاً مذهلاً لوليد» «سببها في سبب عقلي مطلق. وما هي الا سنوات حتى كان يتجول بأعماله وافكاره بين بغداد واقطار الخليج واقطار العالم. بدواة فطرية كانت دفينه في دمه انطلقت من كل اسار كيف كان يستطيع الكتابة رغم اعماله وتحركاته تلك جميعاً ص ٣٢١» «وليد كما عرفته كان يرفض القيام بدور لا يتقنه ودوره الأهد تغذية الروح الجديدة المبنية على العلم وعلى الحرية، على الحب، على التمرد على السلفية تحقيقاً للثورة العربية ص ٣٢٢» «ما حلت مصيبة برجل مثله، الا وخرج منها أقوى وأصلب فالصعيد الذي يمم وجهه شطره يومئذ كان في اعلى القمة ولو أنه كان يعرج ويسعل، ويده ترتعش حين يشعل سيكارتته ص ٣٢٣ او ما

كنت اراه في كتابات وليد في السنين الماضية: مجابهة الانسان للعالم، على نهجه الخاص، المجابهة، الغلبة، تأكيد الرؤية الفذة التجلي الميتافيزيقي عبر المادة الحياتية ص ٣٣٠. «كم امرأة عرف في حياته قبل ريمة ثم وعلى وجه أخص بعدها ؟ كنت أشعر ان في اعماقه شيئاً يرفض تسليمه لأية امرأة وحالما تبلغ العاطفة فيه نقطة الاحتدام، يخشى على ذلك الذي في اعماقه من الاحتراق، فيصد الخيبة عن نفسه. وقاية او حفاظاً، كأنه يتحكم بتجربة داخلية يرفض التخلي عن سيطرته عليها... ص ٣٤».

هكذا تتوالى التحويرات: عرض جوانب الموضوع المحوري عبر اشارات وتفاصيل يتضح فيها شيء من جدة في الطرح في كل مرة، وهذه الجدة تعتبر اضافة ضرورية غرضها التعميق والأسترسال والتطوير. تماماً كما يعرض المؤلف الموسيقى عناصر موضوعه عبر توزيعات صوتية وتوسيعات لونية، آلية متباينة ومتحدة في آن واحد، تعمل على اداء الأعماق. ويمكن استيعاب هذا الأسلوب في الموسيقى من خلال الأصغاء الى القصيدة السمفونية المسماة بالمقدمات للمؤلف (فرينازست)، او الأصغاء الى السمفونية الفنتازية لبرليوز، وسمفونية شهرزاد لكورساكوف. اما الأيقاع العام الذي بنيت عليه تنويعه (ابراهيم الحاج نوفل) فهو جديد، متوتر، مهزوز، تبرز من خلاله اختلاطات الواقع بالماضي بالخيال نتيجة الحالة النفسية التي يمر بها ابراهيم.

الفكرة الثابتة Idee Fixe

وتسمى ايضا بالفكرة المسيطرة وتتلخص في التأليف الموسيقى بظهور عناصر ومكونات «الفكرة الواحدة» خلال اجزاء ومقاطع العمل بحسب الضرورة التي تملئها التقنية المنبثقة من طبيعة العمل. وظهور العناصر والابعاد يتم عبر مجالات صوتية مختلفة (محورة) وسلالم ومسارات ايقاعية ملونة تهدف الى عملية تحليل وتركيب وتحقيق وحدة العمل المطلوبة. ومفهوم الفكرة الثابتة كان اسلوباً جديداً لبداية الموسيقى الواقعية حيث انعكست قضايا الواقع كافكار بارزة في العمل السمفوني، خاصة عند (برليوز) الفرنسي، وكانت بدايته مع سمفونيته المعروفة بالفنتازية، حيث تبرز (الفكرة الأساسية) على طول السمفونية بتحويرات واضافات وابتنسارات وتلويينات واضحة يتطلبها الموضوع السمفوني الجديد الذي أبدعه (برليوز) دون ان يلاقي آنذاك غير الجفاء من قبل المتخصصين انفسهم. وما يتصف به هذا الأسلوب هو الأنسيابية اللامحدودة والحرية في الأداء (الذي يذكر بأسلوب التذكر اللارادي الذي استخدمه بروست في البحث عن الزمن المفقود). والرواية تعنى في الأغلب بفكرة. وهناك روايات تسمى بالفكرية ولا أزعم ان البحث عن وليد مسعود رواية من هذا الطراز، انما هي رواية قضية وشخص، قدمت في فصولها تقنية عالية في الطرح والتبادل، تلك التقنية التي

جسدت فكرة رئيسية. نحس بها عبر الفصول: الموت. فإذا كان وليد مسعود يمثل الموضوع المحوري فإن الموت يمثل الفكرة المسيطرة، تلك الفكرة التي تبرز بين ثنايا الفصول لتكشف طابع الشخصية الرئيسية ومعاناتها عبر مأساوية الحدث، الموت: ليس بمفهومه الاعتيادي: الانتهاء أو الفناء، بل الموت بمفهومه البطولي الاستشهاد من أجل قضية، وما الشخصية الرئيسية هنا إلا رمز للتضحية والاستشهاد، تلك الممارسة العظيمة التي ابتدأت منذ أجيال مروراً بمروان ووصولاً إلى وليد مسعود وصعوداً نحو الأجيال القادمة.

بين التنويعات والمتواليات:

يخيل للقارئ منذ البداية، أن رواية البحث عن وليد مسعود، مبنية على الشكل الموسيقي المعروف بالمتواليات (Suite) خاصة وأن هناك في سياق الرواية إشارة إلى متواليات الهاربسكورد لبورسل. وإذا كانت الرواية توحى بذلك خاصة وهي تبدأ بالشرط الذي يذكر بقسم التمهيد (Introduction) الذي تبدأ به عادة المتواليات، فإن فصولها بالتأكيد تعكس التنويعات بوضوح وتفصيل يجعلان القارئ يتصور أنه زاء، مل موسيقي (تنويعي) يزيد من تصوره هذا لغة الرواية الشعرية وإيقاعاتها البارزة الموطبة بحس فني عال بأهمية الإيقاع في الشكل عموماً. أقول هذا وأعود إلى التنويعات التي تعبر كل تنويع عن روحية أو خاصية اللحن الأصلي رغم اختلاف بناء كل تنويع عن غيرها في الأسلوب والإيقاع دون أن يمنع ذلك من تكرار الموضوع الرئيسي في تنويع معينة لكن مع اختلاف في التوزيع حيناً واختلاف في الأسلوب والصوت المميز (في الرواية) الآلة المؤدية ولونها (في الموسيقى) واختلاف في الطبقة الصوتية (النبرة) التي تقابلها في الرواية (الشخصية) وصوتها المعبر عن قضية وموقف. لكن التنويعات عموماً مهما اختلفت أو تباينت تعكس (ماهية) اللحن المحوري وتجسد الأفاق الصوتية (النغمية) والنبرات المتباينة المتعددة المتحدة بشكل كلي يفضي كنتيجة فنية، إلى التقنية المعروفة في الفنون: التوسيع والتطوير. فليس من تنويع إلا وتؤثر فيها روح الموضوع الأساسي تماماً كما في تنويعات الرواية. لا تبدأ تنويع إلا بتأثير وليد مسعود نفسه: حياته وأفكاره وعلاقاته وأخيراً نهايته الواضحة الغامضة. ثم داخل كل تنويع روح وليد مسعود تؤثر فيها عبر معايشة حاضرة ماضية، فلولا ذلك التأثير لما ظهرت التنويعات التي كان لها الدور (الفني المفروض) في كشف أهمية الموضوع العام وتشعباته وامتداداته. كذلك يفعل المؤلف الموسيقي فهو لا يقدم على تنويع أي لحن إلا إذا توفرت فيه المقومات نفسها: قوة اللحن وقيمه التقنية ونوعه والوانه الواضحة والنغمية

وتبقى الإشارة الضرورية إلى وحدة الموضوع في مثل هذه الأعمال: فما دام

الموضوع الأساسي يستمر تأثيره في صلب التنويعات فأن وحدة الشكل تكون ذات أهمية خاصة ومتميزة طالما اجتذبت المؤلفين الذين رأوا في التنويعات مجالاً للتعبير عن بعدين ضروريين: تعميق المسار وتوسيع العناصر بأضافات نابغة من العنصر الرئيسي نفسه. ورغم أن ذلك نتيجة واضحة لأية عملية تفاعل وتطوير في الفن إلا أنها نتيجة ذات خصوصية في التنويعات تتيح للمؤلف التكثيف عبر تقاطع وتداخل وتقابل الموضوعات الأساسية وغير الأساسية فهناك إذن التعميق والتقاطع: تقنيتان عملتا على تجسيد الشكل وإمكاناته وقد توضحت هاتان التقنيتان في الرواية بشكل بارز.

أما المتواليات فهي تقترب من التنويعات في تعدد المقاطع ضمن الشكل، غير أن الامتداد (الطولي) يطغى على المتواليات رغم توفر التلون النغمي والأيقاعي وعلاقتهما التسلسلية من الوجهة الفنية البحتة فما يربط بين أقسام المتواليات عمود فقري يتجدد بحسب القدرة التأليفية لدى المبدع، في حين تكون (وحدة الموضوع) الناتجة عن عملية (تفاعل) الأجزاء هدفاً رئيسياً في تنويع أي لحن. والمتواليات في الموسيقى تقدم تعدد الأيقاعات والأنغام المحلية المعروفة في الموسيقى الشعبية إلى جانب الابتكار الخاص فيما التنويعات تهتم بالدرجة الأولى بالتقنية المرتبطة بقدرة المؤلف الخاصة على تحقيق (الآضافة) إلى جانب التجسيد عبر عوامل التحليل والتجزئ ومن ثم التركيب والبناء إضافة إلى مهمة التكثيف في المتواليات وكون المتلقي أزاء سلسلة من مقاطع تتعاقب حسب نظام فني خاص في حين يكون المتلقي مع التنويعات أمام لوحة (بانورامية) تتطلب منه قدرة معينة على استيعاب اتساعاتها وتشعباتها وعمقها والقارئ يجد نفسه أزاء لوحة مماثلة أثناء قراءة فصول البحث عن وليد مسعود

الهوامش

- ١ - البولفوني فن تعدد الأصوات.
- ٢ - روندو أو الدوار، شكل فني يتألف من موضوع رئيسي وعدة موضوعات ثانوية مهمة في العمل يدور حولها الموضوع الرئيسي الذي يظهر بين أونة وأخرى مكوناً حلقة الوصل بين الحلقات (الموضوعات) الأخرى حيث يتشكل المنظور الدوار للعمل.
- ٣ - التحويرات بحد ذاتها قد تعتبر خلاصات ضمنية لأسلوب التنويعات، والتحويرات ليست جديدة على الفن الروائي لكن استخدامها بتداخل وتوليف مع صيغ التنويعات أكسبها عمقاً وأهمية في رواية البحث عن ولید مسعود وما طريقة الأصوات التي توزعت على طول الرواية إلا معادل لفن التحويرات، وهي أيضاً قد أكسبت الرواية عمقها الخاص من خلال المزج والتداخل.
- ٤ - الأيقاع هو الصورة المميزة، ترتيب الأجزاء كلا واحداً، وهذا المعنى وارد أيضاً عند الماساويين الإغريق ثم عرف فيما بعد بعداً زمنياً فدل على «هيئة الحركات المرتبة في المدة...الوزن بالمعنى الأرسطاليسي» - الببنيوية تأليف جان أوزيمس ترجمة ميخائيل مخول ص ٤٦ - وتوضيحاً لذلك نقول أن الحركات هي صيغ الأيقاع التي تستغرق في الموسيقى. وكذلك في المسرح والرقص، مدة أو زمناً (طبيعياً) لتتكون حسب مسارها المرسوم لها.
- ٥ - المقلوب أو القلب في الموسيقى يعني أداء تركيبه صوتية (كورد) أو جملة معينة بترتيب معاكس جديد يحوي على كافة العناصر الصوتية لتلك التركيبية، والغرض منه التكثيف والتوسيع من خلال إعادة النغمات نفسها بتركيبات شكلية مختلفة دون تغيير في المادة الفنية

أثر الموسيقى في «رامة وألتنين»

كانت مجلة المثقف العربي قد نشرت في عددها ٨ - ٩ لسنة ١٩٧٠ حواراً مع القاص ادوار الخراط اجراه القاص عائد خصباك، لفت نظري فيه حديث القاص الخراط، عن رواية له كان آنذاك ما يزال يكتب فيها، ثم صدرت الرواية قبل عامين (من كتابة هذه الدراسة) بعنوان «رامة والتنين». قال: الخراط في ذلك الحوار: «يساورني حس بأن التكنيك الفني فيها قد يكون غريباً الى حد ما ان هو تاسوع او تساعية اي تسعة فصول كل فصل منها اتصوره عملاً كاملاً، ومع ذلك فله انعكاسه على الفصول الأخرى، بشكل ينطلق من بؤرة مكثفة الى اشعاعات ممتدة في اتجاهات تسعة تتكامل في النهاية، وعلى ان كل فصل منها يمكن ان يكفي بذاته، وهو تكنيك يختلف عن رباعية لورنس داريل ومن نهجوا نهجه ان كان يعتمد على استخدام الزمن واخضاعه لتصور الفنان، فليس الزمن في (رامة) عنصراً متغيراً ومتسلسلاً في سياق متناوب، كما في رباعية الاسكندرية - داريل. العنصر الزمني عندي قائم وكامل في كل جزء من التاسوع، ونواة الحدث كلها موجودة في كل جزء، اما الانعكاسات بين الأجزاء بعضها البعض فلا تتعلق بالزمن بقدر ما تتعلق بكثافة القوام الشعوري والانفعالي في كل حالة على حدة».

ان ما لفت انتباهي في هذا الحديث عدة جمل او عبارات هي «هو تاسوع او تساعية او تسعة فصول كل فصل منها اتصوره عملاً كاملاً. ومع ذلك فله انعكاسه على الفصول الأخرى. .» و «نواة الحدث كلها موجودة في كل جزء، اما الانعكاسات بين الأجزاء بعضها البعض فلا تتعلق بالزمن بقدر ما تتعلق بكثافة القوام الشعوري والانفعالي في كل حالة على حدة». ان مصطلح تاسوع او تساعية غير شائع في الأدب بقدر شيوعه في الموسيقى هناك مقطوعات تسمى تساعية (nonet) وهي تؤلف لتسع آلات موسيقية. لكن الرواية ضمت، في النهاية، اربعة عشر فصلاً - جزءاً اختتمت بـ «اليوم التاسع والآخر» ذلك ليس مهماً انما المهم هو ان نستنتج من كلام الاستاذ الخراط اننا ازاء رواية ذات خصائص فنية اوضحنا جانباً منها حين تحدثنا عن رواية «البحث عن وليد مسعود» تلك الخصائص التي اوجزها الخراط بما يلي «كل فصل منها اتصوره كاملاً. ومع ذلك فله انعكاسه على الفصول الأخرى بشكل ينطلق من بؤرة مكثفة الى اشعاعات ممتدة في اتجاهات تسعة تتكامل في النهاية.» هناك «ذن» بؤرة مكثفة تنطلق عبر اشعاعات تمتد في «اتجاهات تسعة» هي فصول الرواية. والبؤرة هنا «الفكرة» او «الثيمة» التي اشرنا اليها في رواية «البحث عن وليد مسعود» حيث قلنا ان كل تنويع - فصل فيها تبدأ وتتنامى بتأثير من الفكرة، فليس هناك فصل دون ذلك التأثير الذي لولاه لما وجدت التنويعات اصلاً والانطلاق هو بمثابة التأثير، والاتجاهات هي نفسها التنويعات، والبؤرة هي الفكرة او الموضوع، نحن اذن امام مواصفات مختارة تدل على اننا امام تنويعات روائية خاضت بحر الموسيقى وخرجت باسلوب جديد كما فعلت رواية «البحث عن وليد مسعود».

فبالأسلوب هنا ركيزة الكاتب، كما الأسلوب في التنويعات الموسيقية تعتبر ركيزة المؤلف. التفغل في أعماق الموضوع وعكس أبعاده عبر عملية تحليل واستنفاد كلية الأسلوب هذا. كما في الموسيقى، يتبلور من خلال الجملة الشعرية الموحية المعتمدة على المفردة الفنية المعبرة عن اتساع الفكرة، والرواية هنا تعبير عن فكرة ما زالت تستحوذ على وجود الكاتب. فما زالت موضوعاتي هي موضوعات وحدة الإنسان وغربته، مقترنة بذكره وأوجانها الأساسي المكمل، وهو ترقق الإنسان إلى التواضع والحب والتوحد مع الآخر. ما زالت أجد في حسية الحياة متعة ونشوة أجد في التعبير عنها بهجة جارفة، وإن كانت مقترنة بنوع من صرامة الملاحظة والمتابعة التحليلية القابضة لدفق سيل الحياة - من الحديث نفسه - أن الفكرة المتبلورة أو المتحولة إلى أسلوب فني في التعبير عنه الكاتب في حديثه بجملة الأخيرة المتابعة التحليلية القابضة لدفق سيل الحياة. وهنا تصوير آخر واضح لجوهر التنويعات الموسيقية فالتحليل عملية مبدئية يقوم بها المؤلف قبل عداية البناء التوزيعي تحليل التركيب النغمي والأيقاع وتحليل الفكرة الكامنة في التركيب وطبيعتها، فيما إذا كانت درامية أو هي تركيبة صوتية بحتة أو هي موضوعة خفيفة، فلكل نوع من الألحان طابع وتركيب خاصة تتطلب تعاملًا تقنيًا معها أثناء صياغة التنويعات. فالتنويعات التي أنجزها (برتن) على لحن من (بورسل) لم تكن مثل التنويعات التي أنجزها جايكوفسكي على لحن من فترة الروكوكو. فلكل لحن تنويعاته الخاصة التي تنبثق من خصائص اللحن وأبعاده الفنية البارزة والضمنية، إضافة إلى مشاعر المؤلف صاحب التنويعات وما لها من تأثير في توجيه وتحديد طبيعة العمل لهذا جاءت تنويعات «رامة والتنين» مغايرة عن تنويعات «البحث عن وليد مسعود» في البحث وجد جبرا إبراهيم جبرا أسلوبيته عبر الاستمرارية واللانهاية التي قلنا أنهما من خصائص فن «الروندو» إضافة إلى كونهما من خصائص فن التنويعات. في حين اعتمد ادوار الخراط في تنويعاته على (خصوصية الاكتفاء)، في كل مقطع تلك الخصوصية التي قلنا، أيضا، أنها تتوفر في «المتواليات». فالخراط مصيب حين يقول كل فصل منها يصور عدلاً متكاملاً فالروية لديه تكفي بحدود مرسومة ومطلقة معاً تلك الرؤية التي تتضح أبعادها في حس متعاقبة، عديدة، تقدم، في كل مرة، جزءاً من جوهر الموضوع النواة المتسم باللانهاية حتى بعد الانتهاء من قراءة الرواية كمن فصر مكثراً فنياً وموضوعياً، إلا أن الكاتب، رغم ذلك، يتوخى «التدفق» عبر ربط الفصول بربط خفي ضروري مؤثر. كذلك الفكرة الشائنة. فإمكانية الربط والفصل بمكة غير أن سبل الحياة، بغرض المداعمة والاستمرارية في الاستمرار الاستمرار استنفاد الأبعاد التقنية والسعورية حتى أقصى مدى ممكن. وتلك مهنة ربيب من مهنة العمل التوزيعي في الموسيقى وادوار الخراط يقترب كثيراً من مهنة مؤلف موسيقى تلك المهنة التي تعنى بالصياغة من

خلال تقديم ابعاد الموضوع العرض، التقطيع، التكوين، الأنسيابية، توالد جملة عن اخرى، ظهر مقطع اثر آخر، والعمل برمته، كنتيجة، يكون قادراً على التوصيل والأحياء وتكتشف الحالات الشعورية دون بلوغ التصعيد المباشر في عملية التطور الخاصة بالاسلوبية الدرامية، لأن الغوص في اعماق الشعور كان هدفاً، في طبيعة الرواية، اكثر فاعلية من مسار الربط والتصعيد التقليديين المعروفين في الروايات الواقعية. ذلك ان الاسترسال شكل عنصراً بارزاً في الرواية، بدءاً من الفصل الأول حيث تكون مقومات الاساس والانسيابية هدفاً يقود الى اللانهاية المعروفة في الموسيقى. ادوار الخراط يقدم المقطع او اي جزء من الرواية وكأنه يقدم ثيمة لحنية يعمل فيما بعد، على استنفاد امكاناتها بقدرة متميزة: الجملة عنده لا تكتفي بذاتها، كذلك المقطع، انما هي تنضم تدريجياً وانسيابياً الى جمل اخرى عديدة تتوالد عن الاولى (باعتبارها الاساس) ثم تتوالى الجمل لتكون نهراً يتدفق عبر مجرى يغرق في الاغلب تحت سيل التدفق والأنسيابية والامتلاء الخاص. تلك هي عملية الاسترسال الفنية غير المقيدة بحدود لدى مؤلف القصيدة السمفونية: قصيدة (بسيك) او سايكو، للمؤلف الفرنسي سيزار فرانك، حيث تعرض الفكرة وتتداخل الألحان او تنساب وتتطور الموتيفات وتستنفذ بحرية كي تعبّر، في النهاية، عن قصة الحب التي ربطت كيوبيد وبسيك. وفي «رامة والتنين» يلعب الحب ايضاً دوراً كبيراً في عملية العرض والاسترسال والتلوين (رغم ان التلوين لا يبدو هدفاً لدى الخراط في فصول روايته، بقدر ما يهيمه الاسترسال والأنسيابية والتواصل عبر ابعاد موضوع فريد وعميق معاً).

«ليس من صدق ابدأ الا هذا الصدق الوحشي العاري الأول، صدق صدمة الالتقاء الذي لا يقاوم بين جسدين - اكثر بكثير من جسدين - في تجاذب يكتسح امامه كل انفصال، تلاحم انفجار نواة الكون نفسه، ارتطام الأفلاك بقوة قانون لا يقهر، التقاف العناق، والالتصاق الحميم الذي لا ينفصم، وقبلة الأعصار والشوق الذي لا تحده حدود، فجائية وعذبة عذوبتها الصارمة الكاملة التي لا تعرف حداً، عذوبة حرية لا نهاية لها، عذوبة تحقق نهائي لا يمكن الغاؤه او نكرانه ص ١١» هكذا نجد ان الجملة المعبرة عن حركة او فعل لا تكتفي بنفسها، انما هي تتفرع وتتراكم عبر جمل اخرى تتوالد تدريجياً عبر خط التصعيد الدرامي الداخلي، تماماً كما يفعل المؤلف الموسيقي، «المقدمات» لفرنزلست، مثلاً، حيث تقدم الجملة الموسيقية بكل ابعادها التركيبية وانبثاقاتها اللحنية والأيقاعية الداخلية التي تستنفذ بشكل تدريجي ولا نهائي معاً وعنصر الاسترسال الذي تسري نبضاته في كل صفحة من الرواية يوحي بالكثير من روح التقاسيم: الفن الموسيقي الذي يعتمد في اشكاله الجدية، على الحس العالي بأمكانات وأفاق الجملة اللحنية المقدمة كوحدة لحنية يستهل بها العازف (المؤدي)

تقسيمه، ثم يعمل على تطويع تلك الجملة وتوسيعها عبر تقنية ادائية «آنية» حافلة بالتراكم والتنويع والأسترسال. كما يتضح ذلك في المقطع السابق من الرواية، حيث يتضح الحس الدرامي في الأنثاق والتواصل. إضافة الى ذلك فإن روح التنويعات (وليس الشكل المباشر) تبرز على طول الرواية: التنويع على لحن عميق لا يكفي السرد التقليدي للألفاء بحقه، فهو واسع، ممتلئ، مشحون ومتفجر، يستدعي دقة في التحليل ومرونة في الاستطراد، وصولاً الى «الصورة» الكلية للفعل الروائي.

الفصل الأول في الرواية يكاد يخلو من الحدث، لكنه حافل بروح الشعر والموسيقى عبر تراكمية الجمل، والقدرة الأيحائية، والتجسيد، والأداء التعبيري الخاص، كما في المقطع المذكور، وقد جاءت تلك الخصوصية متوافقة مع نبذة الكشف والشكوى والتوقع، تلك الخصوصية الرومانسية التي تتكون بأنسيابية وتفجر معاً، توحى للقارئ انه حيال لحن زاهر بالايقاعات المتصاعدة المتأزمة المنفرجة المعاودة مسارها عبر منظور شيق منفتح.

الفصل الثاني يبدأ، شأنه شأن الفصول الأخرى، بمحاولة للبحث عن خلاص. خلاص قد يبلغه المرء، في البدء، في احضان الطبيعة البحيرة والنهار والسماء والهواء واللهو بما قد نعتبره اعتيادياً جداً في ظروف أخرى مغايرة «كان يخطو على الأحجار النائثة في نشع المياه القليلة الغور. كانت قدماء تتلمسان صلابة الحجر المبتلة، وهو يكاد في كل خطوة ينزلق، ثم يثب بخفة من حجر الى حجر، مبتسماً وحده، بمد ذراعه ويوازن حركته السريعة الحرجة، وقد احس حياة جديدة. ص ٣٠» انها الحالة البديلة لحس فقدان العميق الذي يعايشه ميخائيل حتى خلال علاقته برامة. والسؤال الملح يلاحقه رامة... «رامة... الشوق المحض، المحرق، للعودة الى حضنها الناعم الدقي، الى احاطة كتفها بذراعيه، الى عينيها.. رامة.. رامة، ماذا حدث؟ أين انت؟ أين انت الان مني قال لنفسه: لن يسحقني هذا الشوق، لن تفرقني موجته التي ترتفع وتغمرني كموجة من الدموع تصعد بي، وتسقط، لن اترك المياه المرتطمة تطويني في غمرتها ص ٣٠» في هذه التنويعات تستمر نبذة رامة، فقدان مع مرافقة واضحة لنبرة أخرى - وكأنها احن آخر او آلة موسيقية أخرى - هي محاولة التخلص من الحس بالضياح، تلك النبرة المؤسسية الخاصة المبنوثة على طول الحدث الداخلي الصامت المدوي.

في تنويع أخرى، قد يختار المؤلف ايقاع الموضوع ويعرضه عبر تحويل لحني جديد يرافق ذلك الأيقاع الذي يظل يؤثر في المسار العام. الأيقاع هنا عام وشامل يتمثل برامة، بكل ثقلها وزخمها وتأثيرها الذي لا خلاص منه. ليس في التنويعات اللاحقة حسب، انما عبر المعاشة الوجدانية ايضاً، انها الخلاص الذي لا تحقق له بسبب تباين النظرة الى العلاقة والى مفهوم الحب عند رامة وميخائيل.

والتداعيات والأستذكارات عنصران بارزان في الرواية: ميخائيل يتذكر رامة ويتعدد علاقته بها، باستمرار، وعبر الاستذكار تنثال الأحاديث والمشاعر والأفعال الماضية المعاشة بصدق الحضور الآن «كانت قد قالت له: انه لا يضيفي على شيء صيغة درامية. كانت تتحدث عن صديق لها، لا يعرفه، كم لها من اصدقاء؟ ومن أي نوع هذه الصداقات؟ وهل كانت تلومه، بلباقة، وتومئ الى خيط من الدراما في فهمه وتصوره للأمور؟ نظر اليها، كما ينظر دائماً، يحاول ان يعرف من هي. ص ٣٠» انها حالة توحّد دائمية تصاحب ميخائيل وتفزوه، رغبة الكشف عن كنهه وأعماق رامة، ذلك الكشف الذي يستدعي التطراد وتواصلًا في الاستذكار والتداعي، حيث يتم تقديم وتجسيد الصورة «المركبة» اوجه معين لا تكفي نظرة اولحة لأستيعاب ملامحه (اعماقه)، والصورة المركبة هنا، هي صيغة التنويعات المحققة من خلال القدرة على امتلاك ملامح والوان ومميزات الوجه الواضح جداً الغامض جداً، نتيجة العمق والخصوصية التي استدعت ذلك الانتباه كله من قبل ميخائيل حيال وجود رامة. ان حالة التوق لدى ميخائيل، ورغبته في الكشف هما حالة التوق ذاتها لدى المؤلف الموسيقي الذي يبغى كشف الأبعاد الواضحة والضمنية المستوعبة والغامضة غير المعلن عنها في اللحن المطلوب اجراء التنويعات عليه

واذا كان محتوى الشريط في رواية البحث عن وليد مسعود هو «الثيمة» التي اسسها المؤلف في كشف الأبعاد ومن ثم بناء تنويعاته عبر شمولية الطرح والتداخل والتصعيد الداخلي، فإن «الثيمة» في رامة والتنين قد أوصلها الكاتب الى المتلقي عبر زخم من مشاعر التداعي والصدام الذاتي بعالم رامة والصور والحالات النفسية المأزومة المتباينة، دون احداث اعتيادية - روائية قد تخل بالصورة «الثيمة» الخاصة التي سيعمل الكاتب على تحليل وكشف «ماهيتها» وتقديم تفاصيل حياتية «داخلية» عبر التنويعات التي اتوالى دون ان تخلو من روح المتواليات. الحدث الروائي والسرد غير التقليديين يبدآن رقت الضرورة. الصورة «الداخلية» هنا هي المهمة، وليس «الحدث» الذي افرز الصورة، كنتيجة ومع ذلك نمر بجملة هنا وجملة هناك تبرزان من أعماق الصورة من اجل تخفيف كثافة الطرح لمنظور الصورة الكلية التي قد تشغل القارئ بزخمها المطرد كذلك يفعل مؤلف التنويعات الموسيقية حيث يوزع زخم اللحن عبر المقاطع التي يراها ضرورية في الأفاء بحق اللحن تدريجياً. بذلك تتوضح الجوانب العامة للموضوع عبر عمليات التحليل والتوزيع والمد. اضافة الى مهمة المزج بين صورتى المكان والزمان «قال لنفسه انزل الان، واذهب ابحث عنها، عبر الشوارع الليلية في القاهرة، النيل، ثم الكوبري الذي عبرناه معاً، واترك الى يميني الشارع الجانبى المفضي الى الأزقة الضيقة المزدحمة بالأوهام وانصاف الحقائق والعذابات. الى البيت القديم الذي ما تزال

تراودني صورته، بالحاح، تحمل الي هولات الجنون الشائنة، اتجاوز هذا الشارع الذي لا جدوى من مقتي له، وانساه لحظة كما أنسى اشياء كثيرة، او ادفعها الى النسيان بيدي بقسوة واطلب من سائق التاكسي ان يمضي بي في الطريق الليلي، وأسأل، اتوقف عند اكشاك السجايير اسأل عن طريقي اليها، وانحرف الى شوارع منحدره، واطرق باب بيتها، الف عذر، على الفور تتخلف في وهمه، والف حجة، ومشهد الطارق الغريب في الليل - وهو مسافر في الفجر - تدور حوادثه وتبرز من الظل شخص حياتها الأخرى، تتحلق به، وتتخبط في حصار التحيات وعبارات الترحيب وأهلاً وسهلاً، هل نأخذ بيرة ؟ تعشيت ؟ وكيف الأحوال، وهو يئد المشهد ويكتم الوهم ويعصر بيديه دماء الخيال الأخرق، فلن يحدث شيء ص ٣١ - ٣٢».

الأضافات ضرورة فنية عند المؤلف الموسيقي والروائي معاً لتحقيق ابعاد الموضوع وآفاقه الضمنية وغير الضمنية والمعاشة عبر تجربة مختزنة عند الروائي الذي يريد ان يقدم تجربته بطريقة تستجيب لطبيعة التجربة وتساعد على بلوغ التقنية الخاصة بالعمل. لهذا تكون التنويعات عند الموسيقي والروائي صيغة ملائمة لتحقيق الأضافات التي تسهم في تعميق الصيغة «الكلية» المركبة الممتدة للعمل. والتعميق او الاكتشف هنا يعتمد على مهارة لغوية عالية ومسارات روائية واضحة وضمنية، لكن المهارة اللغوية في الرواية، عموماً ذات وتيرة واحدة، قد يعوزها التلون الذي يخضع اساساً لعناصر التغير الخاصة بأسلوبية الرواية ؟ فالتلون الذي يحققه المؤلف في التنويعات، كما رأينا في «البحث عن وليد مسعود» من شأنه اضعاف عنصر الاستمرارية وبلوغ التصعيد وإبعاد الملل الذي قد ينتج عن تكرار المهارة اللغوية نفسها اذا خلت من التلون، غير ان النتيجة، رغم ذلك، تبقى رهن قدرة المتلقي في الاستجابة والاستيعاب المستمر والملاحقة دون انتباه الى اي عائق يحيل دون التواصل مع التفاصيل. من جانب آخر تساعد المهارة اللغوية كثيراً على بلوغ «الصورة» الكلية من خلال التنويعات التي تكون هي المهمة في عمل كهذا التعبير عن الحس المتأزم، والمعاناة الخاصة التي تسود الرواية وكأنها نفحة ثابتة، دواره ملونة عبر عكس ابعادها، الى جانب امكانية تجسيد ابعاد المكان بشكل يتلاءم وجوهر الحدث الآني، او الذكري «الفصل الثاني» وادوار الخراط بيدو في روايته رساماً مقتدرأً كما عهدناه في قصصه القصيرة، مدركاً اهمية التقاط اللحظة المناسبة لتقديم تفاصيلها وجوانبها وتأثيرها وصولاً الى الصورة الكلية بأندماج الوحدة المكانية وطبيعتها بالحدث (الزمن) واندلاق المشاعر بعفوية وزخم كبيرين. من هنا كان الكاتب تعبيرياً في أسلوبه «امسك بالحاجزين الطويلين على جانبي السلم، وحس الحديد الصديء الخشن يخدش يديه، ويكهربهما. وارتفع بجسمه على القضبان العرضية التي تهتز وتنزل تحت ثقله قليلاً، كانت عواض الجسد الخشبية الجافة الدقيقة الألياف تتأرجح وهو يسير عليها، عيناه

تتعلقان بخيوطها المتلوية بذكريات خُصرة قديمة غابرة قد ابيضت الان من الملح والشمس وخطوط رفيعة جداً من الماء تلمح من خلال شقوقها المستقيمة، كان لأهتزاز الخشب تحت قدميه وقع استسلام هين مرن يصعد في قلبه بنشوة خفيفة، يأخذ طريقاً طويلاً ممتداً فوق الموج الرصاصي الثقيل، كأنه يعود الى موطن قديم، ص ٤٠ « فهناك ذلك العنصر المزيج من الذكرى والمكانية والأحياء المضاف الى المعاناة وانكشاف الحس الداخلي والتأزمات المتفجرة نتيجة البحث عن «التكافؤ» في العلاقة، وسبر غورها بما لا يحتمله الطرف الآخر، او لا يتفق معه. فالأبعاد والجزيئات المتوافقة المتضادة، المحققة عبر السرد النثري. هذه الأبعاد يحققها المؤلف الموسيقي بدوره عبر استخدام الات مغايرة تعيد لحناً كان قد قدم، لكن بنبرة جديدة مكثفة معبرة ومضافة الى المنظور العام. واستخدام الات مغايرة في الموسيقى يعتبر بديلاً للتفاصيل والاضافات المادية الضرورية التي باستطاعة النثر ان يقدمها بسهولة. والتعبيرية في الموسيقى، هي ايضاً، تعكس موضوعاً واقعياً او قصة موروثة من خلال اظهار السمات الخاصة، وعبر اختيارات اسلوبية ملائمة. وفي نثر الخراط تظهر التعبيرية من خلال المزج بين الحركة والمكان والشعور: اجتماع وتمازج المكان والزمان سمة بارزة في الرواية، لا تضي فقرة وصف دون تأثيرات داخلية وملامح (ابعاد) خارجية تتداخل ببعضها وتتوالف لتعكس اكثر من منظور ينبثق من جوهر الصورة العميقة المنطلقة خارج أسر التأطير. والتأثيرات الداخلية وتجسد المشاعر المتباينة المتصارعة في الرواية بديل واضح لتوسع الحدث او امتداد الموضوع طويلاً وعمومياً وصولاً الى التطور «التقليدي» المعروف في الرواية الواقعية، انها قدرة النثر الكامنة في اللغة التي تستعيز عنها الموسيقى بحرية الأداء المطلقة الغامضة غموض المشاعر المعبر عنها بالأصوات دون الكلمات. الموسيقى تعجز عن التعبير المباشر، لكنها تسمو وتسعى لبلوغ المطلق غير القابل للتحقق، طبعاً، ومثل هذا السر المعروف في الموسيقى ناتج عن اعتماد هذا الفن على الاستمرارية والأنسيابية والتدفق والتواصل عبر الأزمان دون تحديدات مادية مباشرة.

واللحن الدوار بارز على طول الرواية. ليس شرطاً ان يكون لحناً بالمفهوم التقليدي، انما قد يكون اللحن الدوار بصيغة ايقاع معين او نبرة محددة او حتى «صوت» معين مصاغ لغوياً كما في بعض الروايات «ثلاث سنوات» لشيخوف. والنبرة الدوارة في رواية الخراط هي «رامة»: لازمة مكرورة تشكل حلقة وصل او ربط بين الأجزاء وتحقق جانباً من اسلوب «الرونودو» غير ان اللازمة «مفردة» وليست جملة او وحدة موضوعية تدور حول الموضوعات الأخرى، لهذا يستعيز الكاتب عن ذلك بقدرته التراكمية في البناء والاسترسال والأنسيابية المتغلغلة في المسار المستعادة بحكم الاستطراد والتنويع، بذلك يستبدل الكاتب «الثيمة الدوارة» بالاسلوب المتدفق المتواصل في شد وارتخاء وغوص في

الداخل واسترسال عبر منظور اللوحة الخارجية، فيما تبرز النغمة الدوارة «رامه» خلال ذلك، في نداءات واستغاثات تفصح عن قيمة موضوعية «مصرية» بالنسبة الى ميخائيل، مما يضفي صفة الثيمة ضمناً على النغمة، فتتحول عبر هذا المفهوم، الى لازمة تؤثر في بلوغ شكل الروندو.

قلنا ان الاسترسال الذي يعتمد عليه مؤدي «التقسيم» في الموسيقى متوفر في رواية «رامه والتنين»، هذه الرواية التي تبدأ وتنتهي او لا تنتهي، وهي توحى بصورة نهر عميق ينساب وينحرف ويتواصل ويمتد بلا تحديد او حدود، اي بتلقائية تدخل في صلب عملية التقسيم الموسيقي، في كل مقطع نطلع على جزء من الموضوع: استذكار او نداء او حركة لا تكتفي بنفسها، بل هي تنبثق وتؤثر ثم توحى بشئ آخر قادم لكن دون تحديد او قسر، ودون صيغ سرديّة مباشرة، مادامت الانسيابية والتلقائية «المقننة» هدفاً جوهرياً في الرواية من شأنها تحقيق اللانهاية في الأداء: الصور الجزئية، العرض المتكرر المتواصل عبر محورية حدث معين، الاستمرارية، وما الى ذلك من عناصر اخرى مماثلة يشدها كلها خط العلاقة الداخلية المأزومة عبر الزمان المعاش والماضي والمستقبل حيث تتعاقب الحركات المتباعدة المركبة المتداخلة المتواصلة عبر خط طولي واضح عميق الغور، فإذا كان عازف التقسيم الخبير يستطيع ان يتواصل في ادائه، ويبنى جملة وفواصله اثر عزف نغمة رئيسية تمهد لعملية التقسيم، فأن ادوار الخراطيم تلك قدرة أكثر وضوحاً في توسيع وتعميق جملة واحدة او صوت معين، وبلوغ امتداد واضح عبر الأسترسال والتراكم السردى والوصفي، دون ان تقتصر الامتدادات (التي تعتبر روح التقسيم) على تصعيد فني نهائي، انما اسلوبية الاستحواذ على الابعاد (مع توفر التلقائية) تسعف المؤدي لجمع الأجزاء وابرار المؤثرات والتباينات المكانية والتداخلات الزمنية وكشف طرق انطلاقاتها من «البؤرة» المركزية للحدث - الرواية. فالكاتب في روايته هنا مثل مؤلف القصيدة السمفونية الذي لا يعنى بالبناء الصارم التقليدي، لأن اهتمامه يكون منصباً (كأسلوب) على ضرورة عكس الداخل والأحياء بالمشاعر المتباعدة وتعميقها حسب الموقف - المواقف والضرورة، حيث تتصاعد الأجزاء وتخفت ايقاعاتها عبر مستويات تعبيرية يصعب اخضاعها الى شكل محدد

في الفصل الثالث يستعيد ميخائيل علاقته برامة، ويتذكر، ويعايش كنه تلك العلاقة: علاقة غير متكافئة، اندفاع ميخائيل الكلي نحو رامة وامتلاؤه بالحب، ومعايشته الواقع (معايشة رامة لعلاقة حقيقية أيضاً لأنها نابعة من شخصيتها المستقلة ونظرتها الخاصة الى العلاقة)، ومعايشة العلاقة حيال الوجود. لكن التوحد هنا من جانب ميخائيل سمة بارزة، نبرة حزينة مؤلمة في مسار العلاقة الشمولية بين البطل وبين ما يحيط به. رامة تعايش انفلات الحب من بؤرة غير مستديمة ومنظور غير احادي البعد، انما ميخائيل

عندها مجرد واسطة لـ «سد ثغرة، مجرد ظهور انه مقبول على علاته».

ان كل فصل في الرواية جزء قائم بحد ذاته، متكامل وحده، رغم ان عملية التلقي بين القارئ والرواية قد تصنع بعض الحواجز بينه وبين مهمة الاسترسال والمتابعة، فالنهر عميق وواسع ولا بد من درجة كافية عند القارئ كي يستطيع التواصل دون عناء حتى النهاية. وهذه الخاصية مصدرها في الرواية اللغة المركزة، الشفافية، المقصودة وغير المقصودة معاً، فهي تشكل في احيان كثيرة تحديدات مسبقة ومسارات معينة غير اعتيادية صادرة عن مفهوم الحرية في التكوين والرسم، اضافة الى بروز «التلقائية» الضرورية في السرد، حيث تبرز معها القدرة على امتلاك الادوات، كافة، وتطويعها بشكل «جديد» يؤمن ضرورة الاسترسال النثري، مما يسبغ على الرواية سمة التجاوز والابتعاد عن السهولة التي قد تصل عند بعض الروائيين عندنا حد التسطيع اللغوي والتعبري

الحرية في اختيار الأسلوب «العام»، الخروج على النمطية واختيار المفردة «الجديدة» التي تفجر المعنى الداخلي، ومد جسور عريضة حول محاور المقطع الروائي والجملة الواحدة التي تأتي مشحونة بأبعاد عميقة تخضع لعملية تجزئ وتحرير وتركيب دون فواصل او روابط تقليدية، انما الانسيابية والجريان والتدفق، كعناصر سريية تظهر على طول الفصول لتعكس جرأة فنية قادرة على تجاوز الحدود الشكلية. في تدويل العمل الروائي، احياناً، الى قطعة مشطورة من حجر ثمين، فالخارص هنا يشترك الموسيقي الرومانتيكي الذي يضحي بالنمطية المستهلكة حتى لو كانت ضرورية. حياً انطلاقاً من يقين البحث عن منابع (داخلية) محفزة متفجرة بتوق الأنس وحر والمغامرة والخلاص.

وانفلات المسار خارج حدود نمطية السرد عبر الفصول، ويخوض نقري غرح واجواء غير منفصلة عن الخط الروائي يقودان القارئ الى رغبة الكشف رغم صعوبة التواصل (كما يتم الكشف والتواصل عبر الأصغاء للقصيدة السمفونية) . تكتف الذي يتم من خلال تحقيق العلاقة بين العوالم الجانبية الواسعة وبين المسار العدمي روية حيث تتكون القناعة بالقدرة الفائقة على التوسيع والتعميق وعكس جوانب اللحظة لأية الماضية الآتية وعمقها الخاص والعام، تلك الأبعاد التي ما ان تستنفد حتى يتم الأقر ر بجدوى الحرية والاسترسال في الأداء.

نحن اذن امام خصائص نجدها، في الوقت نفسه، في الموسيقى الرومانتيكية وبالأخص فن القصيدة السمفونية التي اتاحت حرية التعبير والأداء للمؤلف وفن التنويعات ايضاً تتسم بتلك الخصائص التي كانت ضرورة من ضرورات الأضافة الفنية الى الاشكال الفنية رغم كثرتها. الحرية الأدائية في تقديم مقطع يحمل شحناته الخاصة ونغماته الخاصة المنبثقة من ضرورة تحقق الانفلات والتشعب نحو مسار طارئ ذي

علاقة يؤثر فيها البعد النفسي والمعنى الشعري الكامن وراء النغمة - الجملة، او المعنى الاسطوري التابع من اجواء حلمية يكتنفها الوضوح والغموض معاً، دون مقدمات ولا نهايات، انما الحلم او الحالة الحلمية، الحالة النفسية لا تحدها مقدمات ولا نهايات، وهنا قد تغطي نغمة معينة واضحة اساسية في هذا المقطع او ذاك تعكس طابعاً اولوياً مقصوداً، وقد تأتي هذه النغمة على شكل صوت واحد (حرف موسيقي) يمتد ويتواصل فيما يُبنى فوقه لحن محدد يشكل ذلك الحرف عموده الفقري. تماماً كما يشكل حرف (الحاء) قيمة موسيقية - صوتية ولغوية وتشكيلية في المقطع الآتي من ص ٩٢ «حرارة تحمش حياة حروناً تحررحينا، وتصورح في رياح الحرور. وحوحة فحيح يبرح بي حنين الى الحرز الحريز يحز في اللحم الحي، تحريض على حرب محطومة الرماح في احراش الحيوانات المحروقة، تحنم في فحمة وحشيتها الحميمة، تقتحم الحصون تحض على المحارم الحرما وتتحدى حوافرها جريحة. يحل في حومة كفاحي قحط البحار، انحدر في حفرة الصباح، الاحجار تتحلق بي بلا حراك، الاحجار تتحلل تستحيل مشاشات مذبوحة، بحت حممة الحشرات الكسيحة، أرزح تحت الحيطان على ساحتي الحمراء الجارحة حيث احلامي ضحايا مسفوحة، حوريس يحلق ويحط ويحوم ويحط ويحلق في حقول القمح المحروثة، ويحمي بي حمض الملح، سباحاتي سلاح، تطوح بالصروح تجتاح الجبوس تفوح منها رائحة الحمم، احتضن الوحوش في حميا سحاب حاد الحواف، تحلق بي حشود من غير حدود، احشائي تحترق بالصيحة اللافة الحرية، حقيقتي الوحيدة حبي الحرية حريق».

صورة حلم كابوسي، حالة تأزم وعذاب يطوح بكل شيء، جو يعكس غموض وقوة الاسطورة. ودلالة حرف الحاء التي تمتد كنغمة مسيطرة تنتشر داخل النفس المتوحدة الهائلة في اجواء العشق والحلم والغربة والنغمة المسيطرة، المكرورة، قد تظهر ايضاً في التنويع على شكل نبرة او ايقاع بارز متواصل متوال، لا يتغير الا اذا استدعت الضرورة الفنية ذلك.

على هذا يقترب ادوار الخراط من اسلوبية مؤلفي الموسيقى الرومانتيكية الذين استغلوا روح الملحمة والاسطورة والتراث وحتى مفردات الفنون الكلاسيكية وقت الضرورة في قصائدهم وسمفونياتهم التي كان الحلم فيها قيمة كبيرة تحولت بفعل القدرة الانشائية الى تقنية جديدة مضافة قد تبدو غريبة، او هي فعلاً غريبة على التأليف التقليدي. ففي رواية «رامه والتين» تبرز تلك الخصائص بوضوح. والزمن في الرواية يتغير ويتداخل ويتتابع بعفوية وحرية ولا قصدية وبجراة يفتقدها التقليديون - وتلون الأيقاعات وتغيرها دون تحدد وتتابعها في خطوط لحنية جريئة، هي بالمقابل، من خصائص القصيدة السمفونية - كذلك نجد الكثير من المقاطع والجمال التي تبدو في الرواية، غريبة،

غير مرتبطة بالسياق لكن الصورة الكلية - الداخلية تدل على عكس ذلك، فالجمل والمقاطع الآنية مرتبطة بالبناء العام اشد الارتباط لكن اللاترباط قد يظهر، من الوهلة الأولى للقارئ وسبب ذلك اعتماد الرواية على التداعي والحلم والأنفلات من أسر التأطير. الانفلات الذي يستدعي استخدامات لغوية جديدة او غير مستهلكة تتطلب قدرة خاصة على التركيب، ولم اشتات الحلم - الصورة، والجو غير الأليف عبر اصوات ونغمات - نداءات لو جزأتها لبدت باطلة بلا معنى، لكن لو قدمتها دون تجزئة - كما في الرواية - وعبر سياق صورة كلية مقصودة بحرية، لبدت مؤثرة في المسار رغم التباينات الايقاعية وتباين المفردات غير المترابطة، في آن واحد. «اريد ان اقول احبك هل تسمعينني اسألك هل تنادينني انت أيضاً اسخر من براءة هذا كله هل هذه عاطفة نيئة ما ارضها وما اشد هوانها وابتذالها هل هذا الشوق هذا الحب هذا النداء هذه الرغبة اللاعبة في رؤيتك مرة أخرى في احتضانك في الفوص في ارضك هذا التوق المحرق الى ان أجمعك بين ذراعي ان أغرق وجهي في نهديك هذا الحس دائماً بالاستحالة استحالة اجتماعية وعاطفية وربما فيزيقية أيضاً. هذا عنصر جديد وغريب عليّ ومشكوك ايضاً ودائماً. ومشكوك فيه وأمره معذب مع الوعي الحاد بل وسطوعه من الخارج في ضوء قاطع - هذا كله عاطفة رخيصة رخصة طرية القوام اليس هذا جنون مراهقة ام هوجنون المراهقة الثانية كيف لا اقاوم ولماذا اقاوم اصلاً لماذا ايضاً العذاب الذي يشتعل بنار ثابتة لا تهتز مكتومة متقدة لها حريق الثلج الأبيض نقطة ساطعة بؤرية صلبة لا تنتشرخ مدفونة في الارض من غير اشعاع لا تطيق العين ان تراها من توهجها المحبوس المقل على حدوده عذاب يطوح بكل شيء في اركان العالم الاربعة لا يطبق الصمت صارخاً يجأر في النهاية بمل صوته يتخطى في اجسام النجوم يسد فوهات المحيطات الفاغرة يشد على نفسه أعمدة العالم فتتشقق وتقرع وتتهوى في زلزلة عاصفة من التراب يختنق وجسمه صخور تحتات تنتدى بقطرات مالحة تنبض حوله الضباغ الراقدة ذات سيقان النعام، وتحفر التراب لترمي بعيداً عنها الأصابع المفتوحة الحادة المفاصل التي لم تقبض على شيء ابداً السمك بمنقاره الأحمر الوديع يلقط ثم يسقط حبوب السماء الكواكب المشعة التي اصابها العفن وتفسخ لحمها المسدف النضوج... ص ٩٣ - ٩٤».

هذه الأنسيابية والحرية في الأسترسال، هذا التدفق الشعري، والانثيالات اللاشعورية، هذه المفردة وتلك الجملة المتفجرة، المشحونة بالمعنى واللامعنى معاً، بالتجريد وجو الحلم والواقع، الواقع الرازح تحت وطأة العذاب واللاجدوى، حيث التوق الى الانطلاق والانفلات عبر مهاو سحيقة واجواء بعيدة، والتماعات غريبة مؤثرة، وصور غير معقولة، وانطلاقات حسية لا يبررها غير الحلم بهذيانه وغرابته وسهولته.

مثل هذه الحرية في الأداء اتاحت الفرصة لظهور النغمة الجديدة في موسيقى

القرن العشرين (والنحور الذي حققته القصيدة السمفونية ربما كان البداية لظهور تلك النغمة فيما بعد)، النغمة التي بدت نشازاً في البدء (كما رأينا في رواية - المزيفون -). لكن ذلك النشاز كان ضرورة فنية أملت شروط التغيير في الأدوات والأداء والأشكال الحديثة، وقد برزت الضرورة في وقت استنفذ فيه المؤلفون الامكانات والاساليب التي ورثوها، فكانت الأجواء الجديدة بدلاً لتلك الاساليب. وقد عني المحدثون بذلك من أجل إبعاد النغمة المكررة عن المتلقي وتخفيف الرتابة التي قد تصيبه. فهل يبدو ادوار الخراط هنا في الموقف نفسه، باحثاً عن المعنى الجديد الكامن وراء المفردة الجديدة والتشكيل الذي يبدو، لمن يعوزه التركيز، غير مترابط في بعض اجزائه؟ وهل وصلت الرتابة عندنا، نتيجة الأبداع الوفير والتكرار في الاشكال والاساليب، حدّاً استدعى معه هذا التجاوز؟ تجاوز نسبي واضح اضفى على السياق اجواء الحلم والتجريد الضروري، مما أدى الى تدفق لا محدود في الاسلوب - التناول. وزخم في التتابعات السردية غير المألوفة، فكان القارئ تحت تأثير مراقبة ما يجري بحذر وفطنة حيث التحولات الجريئة من الواقع الى الحلم عبر استطرادات غير تقليدية. اضافة الى الهيمنة اللغوية الموحية بالتهويمات التي كادت ان تجعل القارئ يهتم بالتفسير الذي يبعده احياناً عن متابعة المسار وجره الى المتعة التي اعتاد عليها.

في الرواية يشكل الموضوع الرئيسي «الشعوري» محوراً يتغلغل في كل تنويعه ويحمل شيئاً من خصائص اللحن الدوار، ويتضح ذلك في السياق عبر ما يلي:

١ - رامة وميخائيل: حضورهما الدائم يشكل نغمة متواصلة تتردد اصداؤها على طول الفصول، وتتنوع ايقاعاتها عبر الشد والتأزم، البعاد والتلاقي، التكافؤ وعدم التكافؤ في تقدير ماهية العلاقة.

٢ - تتابع الصور التي ترافق الحدث الآني، وتزيد من منظور المتلقي وتعمقه، صور لا تخلو من غرابة وتفخيم، الا انها تضيف بتكرارها وتنوعها وحدة موضوعية خفية ومؤثرة معاً على الرواية، اضافة الى الانفلتات والايقاعات والاضافات الجريئة في مسار الرواية.

ميخائيل ينفرد في معاناته بفعل التزامه الشديد حيال الحب، حيال العلاقة المتحققة التي يحس بها غير متحققة او غير مستوفية لجوهر منظوره في التجربة نتيجة تكوينه الذاتي وتأثيرات البيئة عليه «ورفع وجهه من الحماة العذبة المحتشدة وذراعا تشده الى حضنها شدة خفيفة. وهو يسقط فجأة وبأحتدام على فمها المفتوح يا حبيبتي ما الذي يفصل بيننا، مع ذلك؟ ما للهوة الفاغرة بين جسدنا اللتصقين في عرق شهوة الفجر الاولى؟ ما الغربة الضاربة في عظم العناق؟ ص ١٢» معاناة ناتجة عن تباين موقف الطرفين حيال العلاقة: ميخائيل ورامة الاول يبغي المطلق في العلاقة والتفرد في الحب، والثانية وتنشد العلاقة العامة المتعددة عبر منظور طبيعي،

فهي لا يههما ان تحدد موقفاً ثابتاً من ميخائيل علاقتها به ليس نتيجة تعادل نظريتهما ازاء الحب، انما نتيجة موقف ميخائيل وحده، ذلك الموقف الذي يجعل العلاقة غير المتكافئة مصيراً لا مرد له، واللقاءات لا تمر بيسر وسهولة، انما هي مناسبات تتفجر خلالها مشاعر ميخائيل، وتتدفق الأحاديث النفسية عذبة، مؤسسية، متنوعة، احاديث اشبه ما تكون بلوحة تعرض في كل مرة عبر منظور جديدة يكتف قيمة اللوحة بعد ان يتم عرض الأبعاد والجوانب كافة. تماماً كما يفعل المؤلف الموسيقي في التنويعات حيث يعرض مكونات اللحن الاساسي وأبعاده عبر زوايا عديدة، متباينة ومتحدة معاً، ومتداخلة ضمناً فيما بينها مكونة الصورة العامة للشكل.

اللاتعادل في العلاقة يتمثل في الغناء في الحب من جانب ميخائيل وفي ممارسة الحب من قبل رامة على مستوى قد لا يزيد عن ممارستها اية حاجة يومية اخرى. هذا اللاتعادل يتمثل في عنصر الرجل والمرأة - في الرواية - كطرفي نقيض: الحب، الحاجة، المعاناة، الأيقاع الحاد واضح المعالم، والايقاع المتراخي، النبرة الدرامية الحاسمة المؤثرة، والنبرة الغنائية الشفافة غير الحاسمة التي لا تترك أثراً دون وجود النبرة الأخرى. الموضوع ونقيضه: انبثاق النقيض من الموضوع بشكل طبيعي، كما تتكون العلاقة بين رجل وامرأة، بشكل غير مفتعل يؤدي تمازجها وتفاعلها الى اكتساب الشكل ابعاده التقنية الممكنة والمستنفدة معاً. هذا التضاد يتضح في شكل «الصوناتا» بين الموضوع الأولى والثانية، ويتضح أيضاً في طبيعة لحني التجاور في القصيدة السمفونية التي لا تلتزم بنظام الصوناتا (رغم انها تستفيد منه). فالأسلوب هنا قريب من القصيدة السمفونية: الامتداد الأفقي، تعدد المنظور في اللوحة الواحدة، ابراز وتجسيد الامكانات الداخلية للموضوع الواحدة او الجملة الواحدة، وحتى الكلمة الواحدة - النبرة او الايقاع، وكشف عناصر اللون الواحد المكون من عدة ألوان ضمنية، كل ذلك ليس بهدف بلوغ شكل معين (يتكون بالضرورة) انما بهدف كشف الزوايا المتعددة وتحقيق استرسال غير محدود، وعرض أدق التفاصيل الجامعة بين قطبي الرواية غير المتكافئين. واذا اضفنا الى ذلك اسلوب الانتقال من حالة الى اخرى، من مكان الى آخر، من زمن الى آخر بجرأة وحيوية على طول الفصول، وهي انتقالات تقابل في قوتها انتقالات اللحن من ايقاع الى آخر ومن منظور الى آخر بفعل التوزيع الآلي المنوع، ومن حس داخلي الى صوت خارجي (آلي) او حسب المرونة التي يبلغها مؤلف القصيدة السمفونية - اذا اضفنا هذا الى ما تقدم، فان اسلوب التجاور المتضمن التضاد (التوافقي) في طبيعة الموضوعية والتضاد في الأيقاع ينسحبان بوضوح على النثر الروائي في رامة والتنين. القصيدة الروائية التي يحل فيها النثر محل اللحن، ويحل التقطيع بدل الأيقاع، وتبرز المرونة عبر المنظور العام الواسع للرواية، الذي يبدو بلا نهاية، واللانهاية سمة اسلوبية تتضح في

شكلي التنويعات والروند وكذلك في القصيدة السمفونية: الأسترسال والأنسيابية والتدفق والانفلاتات والتجليات المتمثلة بصيغ الأحاديث النفسية المعبرة عن تأثيرات العلاقة المأزومة على طول الرواية. *

ملاحظات أخيرة.

إذا كانت سمات القصيدة السمفونية واضحة في رامة والتنين، فإن أسلوب التنويعات هو الآخر يبرز على طول الفصول بفعل تأثير رامة المستمر: كل فصل يعكس، عبر الحدث والمفاجأة، أي من خلال ميخائيل، جانباً من ذلك التأثير (الداخلي) إضافة إلى حيوية الفصول المكتسبة من الفعل النفسي الذي يتحقق عبر شخصية ميخائيل. واقتراب الرواية من التنويعات يتم أيضاً عبر بروز المنظور المتعدد للوحة الواحدة، ذلك التعدد الذي لا ينشئ «التكامل» عبر «التفاعل» بقدر ما ينشئ الحرية في الأداء، الأسلوب المعبر عن جوهر الموضوع وخصوصيته: لأن طبيعة العلاقة بين رامة وميخائيل، ومنظور الحب الرابع المزمزمت عند ميخائيل، تطلبا تلك المرونة المقصودة والأسترسال الذي لا يتوفر إلا في التنويعات وفي القصيدة السمفونية، وفي الفتازيا ذات الحرية المطلقة في التعبير والأداء.

والتأثير العام، والحيوية وخصوصية الفعل، تشكل خطأ رقيقاً، قوياً متماسكاً، يشد أطراف (فصول) الرواية وأجزاءها ويحقق وحدة موضوع خاصة، رغم أن (سلسلة) العرض المتأنتية من تلاحق أجزاء اللوحة (الفصول) المستعملة في صيغة المتواليات قد أثرت هي الأخرى في اكتساب الرواية شيئاً من هذا الفن: الفصول لوحات تعرض منفردة ومتصلة بتقنية يفرضها العمل: الخصوصية في أداء كل فصل، المرونة في التواصل وربط الفصول دون تحدد بأساليب نمطية، لكن عبر ذلك الخط الدقيق المتناسك من الحيوية والتدفق.

أما سمة التنويعات في الرواية فتتضح عبر مهمة الكاتب في تقديم جزء من آراء ومشاعر وعالم الشخصيتين في كل فصل. ومثل هذه العملية «التواصل» تظهر عند مؤلف التنويعات الموسيقية، حيث يقدم في كل تنويع جزءاً من الموضوع، جانباً من الأبعاد الضرورية مقطعاً ذا علاقة بالموضوع، أو حتى مقطعاً جديداً لا علاقة له بالموضوع لكنه يؤثر في المسار والبناء: تقديم الأجزاء عبر عملية تجميع كلية، وتلك هي العملية التي لاحظناها في «البحث عن وليد مسعود»، ونلاحظها في (رامة والتنين)، هذه الرواية التي اهتمت بالحس الداخلي الذي طغى على الفصول كافة، كتعويض عن المسار التصاعدي المعروف في الرواية الدرامية، فكانت، نتيجة ذلك، أكثر قرباً إلى أجزاء التنويعات الموسيقية: كل فصل يقدم قيمة جزئية معينة من القيمة الجوهرية الكلية للشيء، دون أن

يكون هناك مبرر لبلوغ التصعيد أو التطور المعروفين في شكل الصوناتا رغم توفر تطور خفي واضح يشد اجزاء الرواية بتأثيرات متفاوتة، دقيقة، غير مقصودة لذاتها، غير ان الامتداد الأفقي يبرز اسلوباً رئيسياً في الرواية، مما يقربها من اسلوب المتواليات ذات الامتداد الطولي غير المعني بالبناء العمودي. اضافة الى روح التنويعات الواضحة في الرواية حيث بروز تأثير رامة في كل فصل، كذلك بروز الشخصية المؤثرة: ميخائيل حيثما برزت رامة: شخصيتان تُولفان الموضوعات التي تمتد وتتواصل وتتشعب عبر الفصول. لكن دون تطور درامي مقصود، لأن الموضوعات لم ترافقها موضوعات (موتيفات) أخرى فاعلة ومؤثرة في عملية البناء والتصعيد. على هذا كان الشكل الطولي الاستطراذي غالباً على الرواية، وقد جاء ذلك الشكل على طريقة المتواليات، مجزءاً عبر سلسلة من المقاطع واللوحات، يمكن ان يكون كل جزء مكتفياً بنفسه، ويمكن توصيله بجزء آخر ذي علاقة عضوية به على طريقة التنويعات، ويتضح ذلك في قول الاستاذ الخراط «ان كل فصل يمكن ان يكتفي بذاته» ذلك ان نواة الموضوع ماثورة في كل جزء دون استثناء «اما الانعكاسات بين الأجزاء بعضها حيال البعض الآخر فلا تتعلق بالزمن بقدر تعلقها بكثافة القوام الشعوري والانفعالي في كل حالة على حدة» تلك هي القيمة العالية الخاصة بالرواية: رامة وميخائيل، وتشعبات العلاقة وتعقدها. النواة الثيمة التي تظهر وتنوع ابعادها كاشفة عن الداخل تدريجياً، عن التأثيرات التي تبثها النواة في الأطراف، كما لاحظنا في رواية «البحث عن وليد مسعود». اضافة الى التكتيف الذي يتم تدريجياً خلال كل فصل، حيث الأحاديث النفسية، والكشوفات الذاتية المأزومة المتصارعة خلال زمن الرواية الذي لم يتقيد بالزمن التقليدي الشائع في الرواية، انما الانسيابية والتواصل كانا كفيلين بجعل رواية «رامة والتنين» ذات نهاية مفتوحة مرنة، تتسم باستمرارية خاصة وجديدة في الرواية العربية.

● لا نفضل ايراد مقاطع دالة هنا من الرواية. لان الخصائص التي نذكرها تنسحب على الرواية ككل وليس على مقطع او فصل دون آخر. لهذا لابد من قراءة الرواية قراءة متأنية قبل الاطلاع على هذا الفصل وكذا الحال مع فصول هذه الدراسة.

أسلوب الف ليلة وليلة وفن التقاسيم

الناشيء

اقول اسلوب «وليس» «شكل» لأن الأسلوب هو الطريقة الفنية لاحتواء المعنى والمضمون من جهة، وتوصيله الى المتلقي من جهة ثانية. والاسلوب في ماهيته يعني «روحية» الفعل الفني المطروح عبر منظور «المؤدي» القادر على إيصال المادة الفنية الى المتلقي بالشكل الذي يفصح عن «قصدية» هذا التوصيل الذي يحقق الاحتكاك والملازمة بين المؤدي والمتلقي. ولا أظن ان ثمة شكلاً محدداً، مقصوداً اعتمدته حكايا الف ليلة وليلة، رغم توفر خصائص شكلية في العمل ككل، لهذا جاءت الليالي في صورة من «الانفتاح» الاسلوبي الذي احتوى عدة اساليب فنية معروفة في موسيقى الوقت الحاضر. والانفتاح الذي نقصده هو طابع فني وجمالي يتسم به الكثير من الفنون العربية والاسلامية والشرقية، من ذلك، على سبيل المثال، انفتاح العمارة الاسلامية بباحة او ساحة واسعة تضيء على المكان «السعة» التي قد تعتبر احدى سمات الانفتاح الروحي الذي يقرن بالدين الاسلامي، وان السعة تعتبر احدى خصائص البيئة المكانية المتمثلة بالامتداد واللاثنائية وما الى ذلك من منظورات «مادية» تؤثر في المنظورات الفنية والفكرية. واعتقد بأن لطبيعة المكان علاقة مباشرة ونفسية بطبيعة التكوينات الفنية، فننون الانفتاح المكاني «الصحراوي» اصلاً هي غير فنون «الصعود المكاني» المتمثل بالجبال. لهذا كان الارتجال والاسترسال والشكل الافقي سمات واضحة في فنوننا الشرقية والعربية، فيما كان التحدد الشكلي والهارموني «الشكلية العمودية» سمات اخرى في فنون الاراضي ذات الطبيعة الجبلية. وفي موضوعنا يبرز الامتداد الافقي والانفتاح «الاسترسال» كمثالين في طبيعة فن التقاسيم وفي اسلوبية الف ليلة وليلة التي تعتبر- رغم انها ليست رواية- احد الامثلة البارزة ضمن النماذج الفنية الموسيقية التي اوردناها في الفصول السابقة، ونقصد: اساليب الدوار والتنويعات والمتواليات، اضافة الى روح التقاسيم الموسيقية المتغلغلة في فصولها بتلقائية فريدة، ان دلت على شيء، فأنها تدل على مدى العلاقة بين فنون الشرق وبعض الفنون الموسيقية التي اعتمدت «الارتجال» صفة اساسية لها، عند الشعوب كافة، قبل ظهور الاشكال الفنية. ان مرونة الأداء - الاسترسال كانت سمة بارزة في جوهر الحكاية القديمة، الحكاية الشعبية او الاسطورة التي قصت التواصل والقص والسرد عبر الزاوية التي يلتقطها المؤدي ويراهي ملائمة للتأثير، من خلالها، في المتلقي. تلك بعض سمات فن التقسيم الذي يلعب «الارتجال» دوراً واضحاً في ادائه، وقد كان الارتجال سمة واضحة في فصول الليالي كما سنرى. اما خصائص المتواليات في الليالي فتتضح عبر الفصول المجزأة المجتمعة المتسلسلة المترابطة المفصلة عن الفكرة العامة. والف ليلة وليلة شأنها شأن المتواليات والتنويعات لا تبغي تحقيق الفعل الدرامي، اي انها لا تعتمد العرض والتصعيد في البناء، بل هي تهدف الى التواصل والتأثير في المتلقي - شهريار - من خلال التدفق كمادة، ومن خلال الشد

والتشويق كقضية اسلوبية كان من شأنها استمرار حياة شهرزاد وخلصها من الموت. على هذا كانت الف ليلة وليلة في مقدمة الاعمال القصصية التي تناولت مفهوم الشد - التوتر (Suspens) بعد فن سوفوكلوس المعروف في الدراما خاصة في رائعته اوديب. والروائي الانكليزي إي.م. فورستر يشير في كتابه «سمات الرواية» الى اهمية عنصر الشد في الف ليلة وليلة ويعتبرها من القصص الرائدة في تناولها هذا العنصر الأدائي الذي اصبح معروفاً في فن القصة الحديثة.

لكن المهم هنا هو تناول الف ليلة وليلة عبر زاوية اخرى، هي اسلوب العرض - السرد والانسيابية والتلقائية والتنويع والتتابع. هذه الزاوية التي تفصح عن «ابعاد» فنية معروفة في فن الاداء، عموماً، وفي فن التقاسيم بشكل خاص. فالابعاد التي نقصدها متوفرة في كل من التقاسيم وفي الليالي، وهي: مرونة الشكل غير المحدد بزمان معين ولا ايقاع واحد محدد، انما تعددية الايقاع واستمرارية الزمن يشكّلان (وحده موضوعية) فنية واضحة. انه التعدد في عناصر الابداع الفني الفطري الذي تضمن «تقنيات» اثرت، فيما بعد، في الاساليب والاشكال الفنية عبر العصور. فقصص الف ليلة وليلة كانت احد المصادر المهمة في نشوء القصة والرواية، فيما كان التقسيم مصدراً لنشوء بعض الاساليب الموسيقية المعروفة في الفنون الحديثة كالرستاتيف (الاداء المسترسل في الغناء والابورا حيث ينفرد المغني في اداء مقطع ذي وزن حر غير محدد، وهو ما يعتمد عليه التقسيم في الاداء). واعتقد بأن التقسيم او اسلوب التقسيم (جوهره وليس صيغته رغم وجود صيغ مشابهة حيث نجد الرستاتيف كما ذكرنا والارتجال الفني الذي كان يمارسه المؤلفون منذ اوقبل العصر الباروكي وحتى مطلع العصر الرومانتيكي رغم الاختلاف الفني في ماهية واسلوبية الارتجال والتقسيم الا ان روح الاداء الآني تتضح في كليهما، خاصة في بعض الاعمال ذات الطابع الارتجالي رغم انها مبنية على وزن وشكل محددين). اعتقد بأن جوهر التقسيم قد انتقل من الشرق الى اوروبا عبر الاندلس، رغم ان فنون الموسيقى «الغناء» عموماً اعتمدت، في كل مكان، منذ بداياتها، على الاداء - التعبير الحر، وذلك قبل ابتكار الازان والايقاعات التي بنيت عليها الاشكال الفنية الأولى. فلو قارب باحث بين فن التقسيم الذي مارسه فنانون الشرق العربي - الاسلامي وبين فن التنويعات الذي مارسه الاوربيون لوجد اكثر من علاقة تشترك بينهما، كالاشتقاق والتركيبات المتوالية المعتمدة في جوهرها على الموضوع - اللحن - الرئيسي الذي يقدمه - يعرضه المؤدي قبل البدء بعملية التنويع - التقسيم. فهناك اساس وبناء متشعب، متعدد الفقرات، منوع الايقاع تعمل كلها على تحقيق وحدة الاداء الفنية. اما الفارق بين التقسيم (وهو فن قديم) وبين التنويعات (وهو فن حديث) فيتضح في آنية التعبير وتغيره النسبي في التقسيم، وثبات الاداء «الشكل» في التنويعات بسبب

خضوع التنويعات الى التدوين الذي يفتقر اليه التقسيم ذو الطبيعة الايقاعية الخاصة، وهناك فوارق اخرى مادية تخص تقنيات التأليف الفني المتوفرة في التنويعات دون التقسيم.

«الف ليلة وليلة تلك الحكاية التي لا تنتهي ذات الشكل المعرّس والتموجات والتنوعات على موضوع واحد». هذا ما يذكره الاستاذ صلاح ستيتة في مجلة الآداب البيروتية عدد ٧ - ٨ لسنة ١٩٨١ والكاتب هنا يشخص دون ان يشير الى الأساس «الشكلي» المستحدث الذي قامت عليه الف ليلة وليلة. فاللانهائية التي يقصدها الاستاذ صلاح ستيتة تتمثل بشكل «الروندو» اي الدوار في التأليف الموسيقي حيث يدور الموضوع الرئيسي على موضوعات او الحان اخرى تتسم بخصائص جديدة او متنوعة لا تتعدى الطابع العام المقصود في العمل، وقد استخدم رواد التأليف الموسيقي في اوربا شكل الدوار في الحركة الرابعة من السمفونية الكلاسيكية. وخصائص هذا الشكل «الدوار» تتضح في الليالي من خلال الامتداد وتشعب الحكايا حول «محورية» مكانية وموضوعية واحدة. ويمكن القول ان أهم خاصية ادائية في الدوار هي الأيحاء بلانهائية الشكل عبر ما يتوفر له من مرونة وطواعية واسترسال اضافة الى الابتكار والاضافة، وهذا الاسلوب واضح ومقصود لحد ذاته في الليالي. اما التنوع الذي قصده الاستاذ ستيتة فهو اسلوب «التنويعات على لحن» الذي ذكرنا انه يتسم بالمرونة البنائية المعتمدة في تشعباتها على وحدة الموضوع. فاللغزير والتوسيع والامتداد، مع الاحتفاظ بطابع الموضوع العام، عوامل فنية يقصدها المؤلف خلال عملية التأليف. كل تنويعا تعكس بعداً جديداً وتحمل، في الوقت نفسه، اثر الموضوع الرئيسي. ومثل هذه الخاصية نجدها في الليالي حيث التشعب والاستطراد والامتداد من جهة والاحتفاظ بجوهر الفكرة التي قامت عليها الحكايا من جهة ثانية.

هناك اذن ملامح واضحة بين اسلوبية الدوار والتنويعات واسلوبية الف ليلة وليلة. وهناك ايضاً علاقة واضحة بين جوهر التقسيم وبين اسلوبية التنويعات، وهذا يعني ان ثمة علاقات فنية - اسلوبية واضحة بين بعض الفنون التي نشأت في الشرق العربي - الاسلامي وبين بعض الفنون «الحديثة» التي ظهرت في اوربا. وهذه العلاقات «الأولية» تستدعي دراسة تحليلية وتاريخية لاكتشاف المزيد منها، ليس في مجال الموسيقى حسب، بل في مصادر تراثنا الأدبي والفني التشكيلي، وفي كل ما يمت بالأدب والفن من صلة، من اجل تحقيق آفاق جديدة في النقد الجمالي يضاف الى رصيدنا الثقافي العام.

وعوداً على موضوع العلاقة بين اسلوبية التقسيم واسلوبية الف ليلة وليلة، نذكر ان التقسيم فن ادائي اكثر منه فناً شكلياً، اي ان اداء التقسيم يعتمد الارتجال في التكوين - التشكيل والتوصيل، فيما الفن - الشكل يعتمد بناء ذات صيغ قياسية محددة

سلفاً رغم ان التقسيم يعتمد على فكرة مسبقة تقترب من «فهوم» «الثيمة» المعروفة بوحدة الموضوع، الا ان الأداء الحر والارتجال الانبي يلعبان دوراً مهماً في حقيق هذا اللون الموسيقي. وهذا ما نجده في فصول الف ليلة وليلة: فكما يعتمد مؤدي التقسيم على نغمات رئيسية بسيطة يثبت، من خلالها قدرته في استخراج الكامن فيها والاسترسال بأضافات فنية ذات علاقة تساعد على تحقيق «الوسع» الخاص بالتقسيم، فإن شهرزاد هي الأخرى اعتمدت، منذ الليلة الأولى، على موضوعة بسيطة «قصة التاجر» تتسم بالوسع منذ الوهلة الأولى، فأثبتت قدرتها على التواصل وجذب المتلقي الى منابع جديدة من القصة والربط والتداخل بغية الاستغراق ادول مدة ممكنة في السرد ومؤدي التقسيم هو ايضاً يسترسل ويربط المقاطع عبر «جسور» نغمية - ايقاعية تأتي في شكل «توقفات» د مقطع وآخر دون تحقيق النغمة الختامية، تماماً كما فعلت شهرزاد في ربط المقاطع من اجل الاسترسال دون نهاية، ومن اجل تحقيق التأثير في السامع دون التقيد بزمن محدد، وهذا ما يبغيه مؤدي التقسيم حيث يطير في زمن لحنه شريطة تحقيق التأثير اللازم في السامع. هناك اذن خصائص مشتركة بين التقسيم وبين الليالي أهمها: عدم التدوين في التقسيم وفي قصص الليالي التي حكها شهرزاد شفاهاً الانتقال من مقطع الى آخر بذكاء وعبر ربط «فني» يؤمن التأثير التواصل في المتلقي عدم التحدد بزمن - ادامت عملية الاداء في التقسيم والليالي تطمح الى الابتغراق اطول فترة ممكنة من احسن اداء قديم اكثر قدراً من الموضوعات المترابطة المؤدية الى وحدة الموضوع. وتلوين الحكايا في الليالي يقابل انتلوين النغمي والايقاعي في اجزاء التقسيم، اما جسور الربط الفنية المعروفة في التقسيم فتقابلها جسور أخرى في الليالي تتمثل بعناصر معينة أهمها: الجملة «اللازمة» التي ترد في نهاية كل ليلة «وادرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح». والجملة «اللازمة» الثانية الواردة في بداية كل ليلة: «قالت بلغني ايها الملك السعيد...» وكلا اللزمتين تذكر بالعنصر اللحني الدوار في الروندو، لكن اللزمتين في الليالي تبدوان اكثر بساطة منه في شكل الروندو. فمن خلال اللزمتين يتم الربط بين ما مضى من الحكاية «غير المنتهية» وبين ما يأتي، عبر «منظور» غير محدد سلفاً، اي ان ما ينتال على ذهن شهرزاد لا يخضع لتخطيط مسبق حسب، انما «التلقائية» تكون عنصراً اسلوبياً في القص والاسترسال. لهذا نجد موضوعات «جانبية» تظهر في سياق النص وتكاد تبدو «غريبة» على الموضوع رغم ضرورتها. والغربة سرعان ما تزول اذا عرفنا ان «التلقائية» هي التي اجازت لشهرزاد بأيراد مقاطع ثانوية وادخالها في السياق القصصي، بذلك استطاعت شهرزاد ان تؤمن عنصر الاستمرارية الذي انقذه من الموت. في التقسيم لا يجوز للعازف ان يأتي بنغمة خارج سياق المقامية - اللحنية التي يعزفها ولا خارج سياق الايقاع المؤثر في نوع - طبيعة التقسيم، رغم ان التلوينات النغمية والاقاعية قد تتناول «مقاطع جزئية»

جانبية، لكنها لا تبدو غريبة على مسار التقسيم الذي كان المؤدي قد كون فكرة معينة - عامة عن «الجو اللحني» من خلال الاختيار المقامي ومسار اللحن الرئيسي وإيقاعه، أما تفاصيل التقسيم، كمقطوعة متكاملة، فتأتي أثناء الأداء نفسه بتلقائية «مقننة» تتكون نتيجة الخبرة عند العازف تماماً كما الحال في الليالي فالقارئ يشعر بذلك أحيط الذي استطاعت شهرزاد ان تمسك به فعملت على «مده» الى ما لا نهاية من خلال الاستطراد التلقائي و «إقحام» مشاهد او احداث جانبية في صلب الموضوع احياناً من اجل الاثارة والتنبيه وعدم السماح للملل بالتغلغل في نفس السامع - الملك. وكذا الحال في التقسيم حيث يحاول المؤدي ان يغير الإيقاع ويلونه بقصد ابعاد الملل عن السامع، والا فأن السامع المدرك لماهية الموسيقى الفنية لا يستطيع الاستمرار في الأصغاء الى تقسيم حر غير معتمد على إيقاع درامي من شأنه جذبه والتأثير عليه وشده الى تفاصيل فنية تنبع من البناء التصاعدي المعروف في الفن، والليالي بدورها تضم تلك اللغات الذكية: تغيير الإيقاع وإيراد موضوع صغير جانبي الغرض منه تنبيه السامع. وقطع السرد - القص وقت يكون السامع فضولياً وراغباً في معرفة النهاية «التي لا تأتي». كل ذلك يساعد على بلوغ الاستمرارية والتواصل للذين يؤلفان حجر الزاوية في اسلوب الف ليلة وليلة وفي طبيعة التقسيم الذي يعد احد ألوان الموسيقى العربية الكلاسيكية على الصعيد الأدائي رغم عدم خضوعه الى التدوير، وهو ما يمنع هذا اللون صفة المرونة في الأداء الموسيقي الحر الذي اقتصت به الآلة الموسيقية المنفردة، فالأفراد ايضاً كان احدي خصائص الف ليلة وليلة الادائية. وسواء كان الأفراد آليا (العزف على آلة موسيقية) او بشرياً (الاعتماد على الحنجرة) فإن القيم الفنية والنبرات المؤثرة والموضوع الحي هي التي تبرز كعامل مؤثر في المتلقي، فتتواصل العلاقة بين الطرفين: المؤدي والمتلقي من خلال جماليات الاداء الحر والصياغة الآنية ذات الخطوط الرئيسية المرسومة سلفاً في ذهن المؤدي.

البحث عن الزمن الضائع والسمفونية الفنتازية

لعل الأسترسال والتدفق والانسائية كانت سبباً كافياً لجعل رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست قريبة من روح الموسيقى، فهي «سمفونية عظيمة» كما يقول 'اندريه موروا' فلغتها المحكية موسيقى، ولكل وضع له لونه الخاص به^(١) ولاشك في ان الوضع واللون هنا يقابلان اللون الآلي الذي يبرز عبر السمفونية او اي عمل اوركستراي آخر، من خلال كل وضعية - صيغة لحنية يوردها المؤلف بأعتبار ان التوزيع الاوركستراي هو بحد ذاته تلوين خاص يعتمد قدرة وحساسية المؤلف في تحقيق الأنسجومات والتداخلات عبر «المنظور التأليفي العام».

كان بروست واحداً من ابرز المبتكرين في الأدب الفرنسي، وكان برليوز واحداً من ابرز المبتكرين في الموسيقى الفرنسية، اتسمت موسيقاه، كما اتسمت رواية بروست، بالمرونة وحرية التعبير والايقاع وتجاوز الاتجاهات الفنية المعروفة في عصره، فإذا كان في «لغة» بروست «موسيقى» فأن في موسيقى برليوز «لغة» او حكاية استمدها المؤلف من واقع حياته القاسية.

ظهر هكتور برليوز في اوج المرحلة الرومانتيكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وظهر مارسيل بروست في مرحلة الابتكار الاسلوبي في الادب في مطلع القرن العشرين. فقد قرأنا البحث عن الزمن الضائع وبعض ما كتب عنها خاصة مقدمة الروائي اندريه موروا والفصل الخاص ببروست في كتاب قلعة آكسل لأدمون ولسون ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، فيما قرأنا القليل جداً عن برليوز، فهو كاتب مذكرات معروف الى جانب كونه مؤلفاً موسيقياً عظيماً انصب همه في الابتكار الاسلوبي وتجاوز الاشكال المعروفة في عصره، وسمعنا بعض مؤلفات برليوز الاوركسترالية خاصة «هارلود في ايطاليا» وهي قصيدة سمفونية اقرب ماتكون الى المفهوم الأدائي الانفرادي حيث تؤدي آلة الفيولا الدور الرئيسي البارز في العمل وهو دور قريب من فن الاداء القصصي عبر نبذة آلية (فيولا) تتصف بخصائص الصوت الرجولي المعبر. كذلك سمعنا سمفونية برليوز الفنتازية وافتتاحياته الاوركسترالية، ولا ننسى الأغاني الانفرادية بمصاحبة الاوركسترا التي ألفها برليوز مترجماً فيها بعض قصائد غوته مثل «ليلة صيف». فمن خلال هذا الشيء القليل عن برليوز وذلك الشيء القليل عن بروست تتضح امور معينة يمكن اعتبارها مصدر مقارنة بين اسلوبيهما رغم اختلاف ادواتهما الفنية. فبال تقنية البحتة هي المقصودة في هذه المقارنة، مادام ليس هناك مفهوم محدد للتقنية، كما ليس هناك تقنية واحدة او ثابتة في ممارسة اي فن رغم ان هناك اسساً قد تبدو ثابتة في معيار البناء الفني، غير ان الربط بين الوان التقنيات هو المؤشر الذي يبرز في مفهوم المقارنة المقصودة هنا. ان ابعاد التقنية بين بروست وبرليوز عميقة، مرنة، متشعبة ومتباينة، وهي تبرز بجلاء عبر اقل عملية ربط بين اسلوبيهما، ونتناول هنا البحث عن الزمن الضائع لبروست

والسمفونية الفنتازية (ربما أمكن ترجمتها بالخيالية) لبرليوز، بأعتبارهما قمة الأبداع الفني عند كلا المؤلفين.

ولابد من القول ان ليس من السهل ابراز العناصر الأسلوبية البحتة في كل من الرواية والسمفونية، فذلك تخصص آخر يعتمد الموضوعية والأداة اللذين تختلفان في فن الرواية عنها في فن السمفونية: اللغة والوصف والتعبير المباشر والجو الواقعي في الرواية، والأصوات المنغمة والتركيبات اللحنية ذات الطابع الدرامي الذي لا يتخلل عن تجريدية الموسيقى رغم تأثيره النفسي «العميق» في السمفونية، غير ان عوامل الإيحاء تبرز واضحا في كلا العملين عبر محاولة شرح متخصصة في حدود اللغة التي قد تشير أكثر مما تعبر. وعوامل الإيحاء تعني الخصائص وعناصر الأداء التي اعتمدتها كل من السمفونية والرواية. فيمكن ان تكون الخصائص منطلق ربط اوجع بين العملين على هذا الأساس. نلاحظ ما يلي من سمات مشتركة بين: البحث عن الزمن الضائع والسمفونية الفنتازية ١ - الخيال والشعر.

٢ - التقديم - العرض وليس التطوير.

٣ - الأوجه المتباينة للشخصية الروائية، والتحوير المقامي لوحدة الموضوع «ثيمة» الموسيقية

١ - الخيال والشعر:

إذا كانت الموسيقى تعتمد الخيال كجزء عظيم من عملية الخلق والتشكيل، فإن الخيال يؤثر عميقاً في عملية الاستحضار والاستلهام الشعرية والموسيقى تشترك مع الشعر بعناصر معينة أهمها الإيقاع وحرية التشكيل والموسيقى اقرب الى الشعر منه الى الرواية في اعتمادها الدوافع الذاتية في الأبداع. وإذا كان فن الرسم أكثر الفنون سرعة في التأثير في المتلقي بسبب شكل اللوحة «الفن المكاني» الذي يمكن استيعابه عبر نظرة قصيرة متأنية (قياساً بزمن استيعاب الموسيقى والشعر)، فإن الشعر يشترك مع الموسيقى في احتياجهما الى زمن معين قد يطول. بحسب طول المقطوعة والقصيدة، لاستيعابهما تدريجياً حيث تتكون الصورة ويتوالد الإيحاء المقصود وغير المقصود لدى السامع والقارئ. والشعر كأبداع يتحرك في الزمن كما يقول «السنغ»، والموسيقى أيضاً تتحرك ضمن الزمن كما أوضح أرسطو إضافة الى ذلك فإن الشعر والموسيقى مهمة أساسية واحدة هي تقديم «التأثيرات» للمتلقى وليس «الوصف» العام الاعتيادي. والشعر، وبالتحديد الخيال الشعري، وروح الموسيقى، يلعب دوراً كبيراً في رواية «البحث عن الزمن الضائع» الى جانب تأثير الخيال بحد ذاته في الصياغة الروائية المرنة الحرة المستوعبة لمستويات المضمون والمنظور والألوان والصفات بشكل جديد وعن

اسلوب بروسست يقول آدمون ولسون «ولربما كان شعر بروسست ووجهه الغريبان انما هما اللهب الأخير لشمس آلت الى الغروب - كأنها الاندلاع النهائي للمثالية الجمالية التي اتسمت بها الطبقات المثقفة في القرن التاسع عشر»^(١) وتقنية الرواية تعتمد على استعادة الماضي. استعادة «دنيا ظنناها غرقت الى الابد في بحر النسيان». اما الخيال فعامل اكيد في بلوغ ذلك الماضي، لأن بإمكان الخيال ان يحيل «قطعة من الماضي الى حاضر». وهكذا الحال بالنسبة الى المؤلف الموسيقي برليوز: الفنان الرومانتيكي صاحب النزعة الخيالية المتطرفة في التأثير الدرامي غير المقصود لذاته في مؤلفاته الاوركستراية بقدرما يقصد به التعبير عن حالاته النفسية حيث التأزم والخيبة دوماً. ابتكارات برليوز الموسيقية رموز لشخصيات لولا وجودها في الواقع لأنتفت عملية التأليف ومثالنا هنا السمفونية الفنتازية المبنية على قصة حب تنتهي بالخيبة (ربما كانت شخصية برليوز نفسها). والسمفونية تحفل بالتهويمات وابتكارات الغريبة «آنذاك» في الربط والتواصل الفنيين، فهي تبدو من الوهلة الاولى مفككة الأجزاء غير مترابطة اقسامها، ذلك ان الخيال لدى برليوز يلعب دوراً مؤثراً ومقصوداً في عملية الربط بين الأجزاء والأقسام دون معونات اسلوبية تقليدية «جسور فنية» كتلك التي كانت معروفة في عصره والتي كان الهدف منها الحفاظ على وحدة الموضوع - الشكل. على هذا تتطلب عملية استيعاب السمفونية الفنتازية متابعة دقيقة ومركزة، لأن الذات، ذات المؤلف وقدراته تلعب دوراً كبيراً في الاستحضار والأداء، تلك الذات التي تغلب عليها حالة خاصة من المشاعر: الوحدة اثر الفشل في الحب، والعلاقات الحياتية المأزومة. والوحدة، من جهة اخرى، لازمت الروائي بروسست اثر اشتداد مرض الربو عليه وملازمته البيت، لهذا لعب الخيال في الرواية - كما في السمفونية - دوراً عميقاً في عملية التشكيل الفنية، الخيال الذي وفراءه شعرياً موسيقياً في رواية «البحث عن الزمن الضائع» ووفر جواً نفسياً - قصصياً - بالنسبة الى سمفونية برليوز. فكان اسلوب الرواية والسمفونية قد اعتمد على امكانيات «استعادة قصة أثرت اشد التأثير في حياة برليوز» من جهة، وعلى اسلوب «استعادة زمن مضى كان له تأثير ودور بالغين في الحاضر» بالنسبة الى الرواية

٢ - التقديم وليس التطوير

قد تخلو رواية البحث عن الزمن الضائع من عناصر الدراما المعروفة كالشخصيات والتضيق وخلقها يعزى الى اسلوب بروسست، ولأنها سيرة ذاتية، وهي في حجمها الكبير و أسلوبها مثل الحرب والسلام لتولستوي تعنى بالامتداد الزمني طويلاً وليس عمودياً، من هنا كانت الرواية مثل السمفونية الفنتازية «رغم ظهور التأثير الدرامي - الإيقاعي والاوركستراي في اقسام السمفونية حسب ما يتطلبه الموضوع وليس البناء الفني

البحث» تهتم بالاستطراد والتفاصيل. فموضوع السمفونية يتطلب ادوات درامية كالتفخيم والقوة والضربات المبالغ فيها والتغيرات النغمية واللونية البارزة على طول السمفونية. ورغم تغيرات المسار الروائي والتلونيات النثرية والتقنية والصور المنوعة في «البحث عن الزمن الضائع» إلا أن ظهور السمفونية الفنتازية في أوج مرحلة الفن الرومانتيكي بسبب حالة برليوز العصابية، فقد تطلبت السمفونية بعض سمات الدراما «الداخلية» حسب قناعة برليوز تلك القناعة التي قدمت عطاء عظيماً بدأ غريباً على الوسط الأكاديمي في حينه! واطن أن رواية بروسست هي الأخرى لاقت شيئاً من عدم التقبل من لدن بعض الأدباء حين صدرت. والسمفونية تشترك مع الرواية في أنها من أطول السمفونيات التي عرفها التأليف الموسيقي (إلى جانب سمفونيات مالر). كذلك تشترك مع الرواية في أنها ذات «منهج» في البناء، و«مرحلية» في التنويع الأسلوب. فالسمفونية تقدم فصول قصة كانت ركيزة لها لبلوغ أسلوب فني جديد، فيما اعتمدت الرواية على إمكانية «استعادة زمن مضى» في بناء نثري جديد. وقصة السمفونية الفنتازية تتلخص بما يلي: «موسيقار ناشئ ذو حساسية تبلغ درجة المرض وخيال ملتهب يسمح لنفسه بتعاطي الأفيون في نوبة من اليأس الغرامي، وكانت جرعة المخدر أضعف من أن تقتله ففرق في نوم ثقيل تصحبه رؤى غريبة تحولت فيه الأحاسيس والعواطف والذكريات في خياله المريض إلى أفكار وصور موسيقية. فالمرأة الحبيبة نفسها أصبحت بالنسبة له لحناً مثل فكرة مسيطرة يجدها ويسمعها في كل مكان»^(١) الأفكار والصور والفكرة المسيطرة في السمفونية هي نفسها الصور والتغيرات التي يتركها الزمن، في الرواية على الشخص، والزمن في الرواية يقابل الفكرة المسيطرة - التي ترافق المؤلف عبر الزمن في السمفونية والتي أصبحت بؤرة ارتكاز لبلوغ الأسلوب. والفكرة الثابتة في السمفونية من القوة بحيث أنها تحتل الكثير من الأعداد «الملونة» المحاطة بتفاصيل لحنية و«مقاطع تبدو وكأن لا علاقة لها بالموضوع الرئيسي». دافعها أسلوب برليوز الذي «لا يهتم البناء والتنامي بقدر ما يهتم التدفق والاستطراد» بهدف تحقيق الخلاص عبر عملية الإبداع نفسها. كذلك نجد «الأسلوب» نفسه عند بروسست حيث «هيكله البنائي يتحمل ثقل استطراداته وتطويلاته، ومع ذلك فهو يطمح في تحقيق وحدة مرصوفة ونظام لروايته»^(٢) و«نجد أن بعض الأشخاص البارزين جداً في الرواية لا علاقة لهم تذكر بالبطل أو على الأقل لا علاقة تفسرها القصة»^(٣). المرونة في الأداء، والحرية في اختيار المسار - المسارات ومحاولة تحقيق الأضافة النوعية إلى الرصيد الأدبي الثقافي، كل ذلك كان وراء القدرة الابتكارية عند كلا المبدعين: برليوز الذي هدف إلى تجاوز الشكلية التي كانت ما تزال مؤثرة في الاتجاه الرومانتيكي رغم تحرره من الاتجاه من الأنماط المنزمتة. وبروسست الذي استطاع أن يحقق أسلوباً متجاوزاً عبر أداء روائي جديد دون الاهتمام بالتبعية مادام

ذلك الأسلوب «وسيلته» الوحيدة لإيصال ما عنده الى المتلقى عبر احتكاكه «المعاد» بالبيئة التي انفصل عنها نتيجة مرضه. كذلك كان برليوز قد وجد في موسيقاه الحرة فكرة سيطرت عليه وأبعدته عن مأساته الداخلية فوجد في الخيال بديلاً لذلك.

٣ - الأوجه المتباينة والتحويلات المقامية:

«ذلك ان الشيء الوحيد في شخصيات بروسست، هو التقديم لا النمو والتطور... ولئن تظهر لنا في تعاقب من أوجه متباينة، اذ يراها اناس متباينون وفي أماكن وأوقات متباينة... وطريقة بروسست في تقديمها، مع ذلك، لكي يرينا اياها من ناحية واحدة في كل مرة، هي احد مكتشفاته التقنية الكبيرة»^(٧). و «قصة البطل مع البرتين، التي حشد فيها بروسست جهداً كبيراً وأراد ان يجعلها ذروة كتابه... انه يرينا البرتين في حالات متباينة كثيرة، يجعلها موضوع افكار كثيرة، ويجزئها الى صور، مختلفة كثيرة، وعاشقها يطيل ويسهب ولا ينتهي في وصف تقلبات احساسيه، بحيث اننا نتيجة لذلك كله نشعر احياناً اننا نغرق في بحر أشهب من التحليل، بحر لا أفق له، فنفضل عن الموقف الأساسي وعن تحكم بروسست الموضوعي الذي لا تردد فيه بشخصيتي العاشقين اللتين تجعلان الكارثة أمراً لا محيد عنه»^(٨).

ان الفصل الخاص ببروسست في كتاب «قلعة أكسل» يوضح الجوانب الرئيسية في تقنية الكاتب عبر ايراد حالات وأوجه التباين في الشخصية نتيجة تأثيرات الزمن. والمقطع الأنف الذكر يفي بالكثير مما نقصده «الحالات والأوجه المتباينة ومأساوية الحب». ويمكن ان نقرن ذلك بتقنية برليوز في سمفونيته الفننازية حيث «الفكرة الأساسية، وهي معادل لفكرة «الزمن» عند بروسست فالفكرة والزمن مستعدان عبر مخيلة مشحونة بالطاقة تضيف الكثير من متعلقات الموضوع «موتيفات وموضوعات صغيرة وكبيرة» على الاطار العام الذي يحتوي التفاصيل كلما كبرت اونأت ابعادها. فالموضوع الرئيسي الحافل بتفاصيله معاش من قبل المؤلفين او هو جزء من حياتهما، كان له دور بالغ الأهمية في تحقيق الرؤية الخاصة بكل منهما موضوع معاش ومستعد بعد فترة من الزمن، ولا يهم ان تطول الفترة هنا او تقصر، انما المهم هو التأثير القوي الذي تركه الزمن على كلا المبدعين، فكانت عملية الصياغة الفنية: الرواية والسمفونية المعادل الفني لقضية استيعاب تأثير الزمن: الظاهرة التي كانت، في الحقيقة، وراء انبثاق الفكرة المسيطرة - المفهوم - عند كلا المبدعين. اما «التحويلات النغمية، التي تصاحب الفكرة المسيطرة في السمفونية حيث الاعادات التي تظهر ابعادها «وجوه» عبر صور اللحن المتباينة وعبر زوايا معينة، فهي معادل فني «للأوجه المتباينة» في الرواية، حيث تمر الشخص «بتحولات متوالية يراها القارئ بأوجه مختلفة»^(٩). ومأساوية الحب في الرواية

هي نفسها مأساوية القصة في السمفونية، فالأعمال الفنية والأدبية العظيمة تأتي، عادة، عبر حالات من التسامي نتيجة معاشة قضايا تؤثر في نفس المبدع حداً لا يمكن الامتناع معه عن تفريغ شحنات تلك الحالات، التي تظل ترافق المبدع وتنمّر بشكل يوحي بأهميتها، عبر صيغ من أعمال فنية تكون قوة تأثيرها في المتلقي وليلاً على عظمة تلك الحالات وفرادتها في حياة المبدع.

فحين قدم بروسث شخصوه عبر حالات متباينة، نرى وجهاً عبر كل حالة ناتجة عن مفعول الزمن، فأن برليوز يقدم لحنه الرئيسي «الفكرة» عبر تحويرات نغمية ومسارات فنية متباينة عبر الاعدادات التي يقدم في كل زاوية منها جانباً - صورة من الفكرة وبطلوين مقامي يساعد على ابعاد الملل عن السامع. وبرليوز في ذلك مثل بروسث، نشعر ازاء سمفونيته «اننا نغرق في بحر من الاستطراد والاسترسال لانهاية له» ا. واللانهائية متأتية من «الفكرة الاساسية» المؤثرة في تقنية السمفونية ونوعها ومسارها غير التقليدي وتغيراتها المقامية الزاخرة بالألوان والطبقات الصوتية المتباينة. فالفكرة هي الزمن، تركت آثاراً كثيرة وصوراً متلاحقة على الموضوع. انها الشحنة الهائلة التي قدم من خلالها المؤلف تلويناته وتفاصيله وصوره الجزئية ذات الصفة الايحائية غير المقصودة شكلياً. فالفكرة والزمن كانا ركيزة الفعل الابداعي عند كلا المؤلفين. الزمن المعروف بتأثيره النفسي على الفرد - الكاتب، والزمن ذو التأثير الواضح في السمفونية حيث يستعيد المؤلف «قصته» فيعمل على تحليل عناصرها وتجسيد ابعادها عبر اجزاء السمفونية من البداية حتى النهاية المفتوحة، والاستعادة «الفنية» تتم من خلال التفاصيل الواقعية المؤثرة التي عايشها المؤلف من قبل. فمن حالة حلم الى حب الى بهجة الى خيبة فكآبة وتأثيرات نفسية متباينة تتوالى باستمرار، فيتم البناء العام غير المحدد، سلفاً، تماماً كما في رواية البحث عن الزمن الضائع» حيث تلعب المرونة واللاتحدد دوراً كبيراً، جديداً، في الصياغة الفنية غير المقصودة رغم انها سيرة ذاتية، ولا تخلو السمفونية ، بدورها، من لمحات بارزة من سيرة المؤلف.

الهوامش

- من مقدمة الأديب الفرنسي اندريه موروأ لرواية البحث عن الزمن الضائع.
- ٢ - المقصود بالزمنهو الإيقاع كالوزن المؤثر في التكوين الموسيقي والشمري، وباعتبار الإيقاع استغراق في الزمن الطبيعي وتغلغل في الزمن الداخلي للقصيدة والقطعة الموسيقية المؤثرتين في النفس.
- ٣ - ادمون ولسون: قلعة آكسل. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. والمقاطع الأخرى مأخوذة من الكتاب نفسه.
- ٤ - ثيودور فيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة د. سمحة الخولي ص ٥٤١.
- ٥ - قلعة آكسل ص ١٢١ - ١٢٢
- ٦ - المصدر السابق ص ١٤٤
- ٧ - المصدر السابق ص ١٢٦ - ١٢٧
- ٨ - قلعة آكسل ص ١٢٠ - ١٢١

الأيقاع الموسيقي في «موديراتو كانتايلة»

النائب

موديراتو كانتابيلة (moderato cantabile) مصطلح موسيقي يستخدم في فنون الاداء الآلي والغنائي، وهو يعني «رسلاً وشدوا» كما ترجمها نهاد التكرلي ضمن سياق قصة «موديراتو كانتابيلة» لماركيت دورا. الترجمة عبرت عن روح المصطلح، فيما الكاتبة كانت قد استخدمته عبر توليف جميل بين روح المصطلح وبين المحيط الخارجي المتحرك، المتغير، المنوع بفعل الحدث الروائي وبفعل الألوان التي تتركها الشمس الغاربة على الطبيعة عبر ايقاعات هادئة مناسبة كانت ذات علاقة واضحة بشكل القصة. فالقارئ لا يسمع الموسيقى الصادرة من بين أنامل الطفل وهو يدرس ويتدرب ويعزف سوناتا البيانو للمؤلف «ديابلي» لأن الموسيقى كنغمات لا تسمع خلال القصة فلا تأثير لها على القارئ، لهذا استأثرت الكاتبة بالإيقاع الذي استخدمته بمزج معبر أو موح مع ايقاع الشمس الغاربة والوانها المتغيرة المؤثرة في نفوس شخوص القصة.

تبدأ الرواية - القصة في فترة معينة ومحددة من النهار حيث «صخب البحر ينفذ من النافذة المفتوحة تصاحبه بصورة مخففة ضوضاء المدينة الغارقة بعد ظهيرة هذا الربيع»^(١). ثم يتنامى ايقاع الطبيعة ويمتزج صوت المدينة بألوان المغيب: الصوت واللون هما اللحن والإيقاع وما بينهما من تداخل في القصة «سمع الخريف الصامت للمحرك في المدينة كلها، خاصة وان زوارق النزهة كانت نادرة للغاية، وصبغ السماء كلها اللون الوردى الذي فأص به النهار»^(٢). يضاف الى ذلك ايقاع الزورق الذي يمر عبر نافذة الصالة المفتوحة على البحر حيث الطفل الذي يؤدي مقطوعة «ديابلي» أمام مدرسته بحضور امه في صالة البيت. ويندمج هذا الإيقاع بأيقاع الغروب حيث يكثف المنظور الخارجي ويتم تصويره أو تأطيره كما يجسد المؤلف الموسيقي لحنه بأبراز ايقاعاته الخاصة والمضافة «كان الزورق قد انتهى أخيراً من عبور اطار النافذة المفتوحة وارتفع صخب البحر بلا حدود في صمت الطفل»^(٣).

من جانب آخر نقرأ «بلغت ألوان الغروب فجأة درجة من الروعة بحيث تغيرت بسببها شقرة هذا الطفل»^(٤) ان الكاتبة هنا تتبع طريقة الروائيين المحدثين، تعرض أو تقدم صفات وملامح الشخصية والأشياء من خلال ملامح وأشياء أخرى ذات علاقة تقنية أو جمالية بمسار القصة وليس بصورة مباشرة صورية أو آلية مجردة. ويستمر الحديث بين استاذة البيانو التي ضاقت ذرعاً بعناد الطفل الصامت الذي يشحن بصمته الموقف ويحوّله من حالة ساكنة مستقرة الى حالة متنامية متفجرة، وهو ما قصدته الكاتبة، فلم تعر أهمية للمقطوعة الموسيقية كمفردات لحنية، بل صبت، اهتمامها على جو القصة وعلاقته بالتحول الإيقاعي: السكون واللحظات المتصاعدة المشحونة بالتوتر الذي يقابل توتر «الحدث» الذي يجري في الشارع حيث يتصاعد عبر ايقاعه الخاص المماثل. فالحدث بين مدرسة البيانو والأم وطفلها يتوتر ايقاعه تدريجياً بتوقيت مع تغير ايقاع

الطبيعة» وازداد لون السماء الوردي في انتفاضة أخيرة. قال الطفل: لا أريد ان اتعلم البيانو، عندئذ رنت في الشارع، في اسفل البناية، صرخة امرأة وتعالى أنين مستطيل متصل كان بدرجة من الشدة بحيث تحطم معه صخب البحر، ثم توقف مرة واحدة. صاح الطفل: ماذا حدث، فقالت السيدة: لقد وقع حادث ما. انبعث صخب البحر من جديد ومال لون السماء الوردي الى الشحوب^(٦) هكذا نجد ان عناصر القصة المؤلفة من: صمت الطفل وضيق الاستاذة وحوارها المتوتر مع أم الطفل ولون الطبيعة المتغير وإيقاع البحر وصوت المدينة - نجدها تتحول من مسار الى آخر، من حالة الى أخرى، من الصمت والإيقاع المتوتر الى الدويّ - الصرخة المؤثرة في السامع خلال سياق السرد، الدوي الذي هو بمثابة ذروة الفصل الأول التي تبلغها الكاتبة كما يبلغها المؤلف الموسيقي من خلال تنامي الموضوع. اما الإيقاع فهو يتناوب عبر تناوب وتنامي الحركة والحدث: إيقاع البحر البديل او المعادل لإيقاع الحياة «يتحطم صخب البحر ويتوقف ثم يعاود انبعاثه من جديد، في دروة مستمرة، فيما يميل لون السماء الوردي الى الشحوب» هنا نلاحظ الربط المؤثر بين إيقاع الدرس ومحاولة الاستاذة في اجتذاب انتباه تلميذها لكنها ما تلبث ان تفشل اذ يعلن الطفل عدم رغبته في تعلم البيانو، وبين تنامي الألوان واتحادها بالإيقاع الخارجي، ومن ثم بداية التلاشي الذي يتركه الغيب في لون السماء: الإيقاع والتوتر والتغير حيث شحوب السماء بعد انتفاضة اللون الأخيرة و «الأحباط» الذي يصيب الاستاذة بعد محاولاتها الفاشلة في اقناع الطفل بالعزف، فيحل الإيقاع البطيء محل التوتر، غير ان الكاتبة ما تلبث ان تشحن الإيقاع البطيء من خلال تعاقب الحوار بين الاستاذة والطفل وأمه حتى «تحل صرخات أخرى محل الصرخة الأولى، متناثرة، متنوعة»^(٧). ونقرأ أيضاً «بدأ الشفق يكسح البحر وزالت ألوان السماء ببطء، لم يبق سوى الغرب متخضباً بالحمرة، لكنه يندثر شيئاً فشيئاً»^(٨). هكذا يتناوب الإيقاع بين الظهور والاختفاء، بين الارتفاع والانخفاض، مؤثراً في الحدث ومحققاً الشد والتأزم، ومضيقاً تأثير الزمن الخارجي على مسار الرواية. والإيقاع يبدو مهيماً على الكاتبة بشكل يدل على ادراك تام لمقومات التطوير في التأليف الموسيقي، خاصة في صيغة الصوناتينة التي يعزفها الطفل^(٩) تلك الصيغة التي استغلتها الكاتبة واستفادت من ابعادها التقنية في التوليف والتداخل، اضافة الى استغلال عنصر الموسيقى في تصعيد الحدث الرئيسي في القصة، حيث الطفل «طلق يعزف وتعالى صوت الموسيقى وغطى على ضجة الحشد الذي بدأ يتجمع تحت النافذة، على الرصيف»^(١٠) وتكثيف لحظة الحدث (جريمة قتل في الشارع) - عبر الاندماج بلحظة تصاعد الموسيقى من بين انامل الطفل الذي لم يرغب في العزف في البدء، ذلك التكثيف الذي أضفى عمقاً خاصاً على حدث استغلته الكاتبة، فيما بعد، في التأثير على مسار الرواية ونفسية أم الطفل، وهو تأثير روائي لا يمت بموضوعنا

ان عناصر الرواية المذكورة لا تختلف، في تقنياتها، عن عناصر الصوتائينة والاشكال الفنية الأخرى، حيث يبدأ المؤلف الموسيقي، كما في القصة، بعرض لحن ثم لحن آخر، ثم يبدأ بالربط بينهما وإضافة موضوعات أخرى لهما ذات علاقة لتحقيق التفاعل وإكساب العمل صيغة فنية خاصة، متكاملة عبر مفهوم التنامي أو التطور وبلوغ الذروة، تماماً كما في «موديراتو كانتابليه» حيث تعرض عناصر الموضوع وتتنامى وتتحد من خلال تقنية «تبدو مصنوعة أو معروفة سلفاً» لكنها تقنية مؤثرة بشكل دقيق وحاسم في الموضوع الذي تحاول الكاتبة ان ترسمه وليس تكتبه. وشكل الصوتائينة والصوناتا لا يخلو بدوره من صنعة فنية تتمثل في ربط الوحدات والأجزاء وتوليف العناصر اللحنية وتطويرها عبر اضافات تلقائية ومحسوبة معاً.

والأيقاع يظل يلزم اقسام الرواية! خاصة فصلها الأول، في استمرارية اخاذة تفرضها طبيعة الوحدات والعناصر الموضوعية الرئيسية والمضافة المتداخلة ببعضها» انهى الطفل سوناتينته وفي الحال اندفعت في الغرفة الضجة الصاعدة من الأسفل، عاتية، ملحة»^(١). هنا يتواصل الايقاع في مساره مع شيء من التنوع، يتواصل الصراع، كما كان في البدء، بين الخارج والداخل، بين الحدث الخارجى وعلاقة الاستاذة بالطفل ومحاولة اقناعه بالعزف ومحاولة كسب وده وتذكير بمعنى مصطلح «موديراتو كانتابليه» فكر في اغنية تغنى لك لأرقادك»^(٢) في محاولة منها لتقريب معنى المصطلح «طابعه الفني» من ذهن الطفل. ففي الوقت الذي يستمر الطفل بعزفه بعد رفضه وفي الوقت الذي تتواصل اقسام الصوتائينة وتتصاح نغماتها، في هذا الوقت الذي يجري داخل صالة البيت، نسمع، في الخارج، الاصوات هي الأخرى تتواصل وتعلو وتختلط اصوات النساء بأصوات الرجال، فيما الطفل مستمر في العزف حتى اذا وصلت المقطوعة وسطها «مرحلة التصاعد نحو ذروة الشكل» قالت المدرسة:

- قف.

- من المؤكد وقع حادث خطير.

ترى أهو الاندماج الكلي بالموسيقى الذي عزل ذهن المدرسة والأم عما يجري في الخارج، منذ الصرخة الأولى، فيما كان رفض الطفل في العزف اشارة الى اهتمامه الخاص، غير المعلن، بما جرى وانتفاء رغبته في العزف جراء ذلك ؟ أهو تأثير الموسيقى العميق الذي فعل فعله هذا، أم هو اللامبالاة التي أصبحت علامة من علامات المجتمع الغربي ؟ هذه المسألة وغيرها تتركها الكاتبة على القارئ - فهي لا تحتاج الى تفسير بالنسبة الى مجتمعها - لأن اسلوبها يبدو، عموماً، توصيلياً وليس تحليلياً، وهي تكثفي بالإشارة واللمحة دون اعطاء التفاصيل التي تكون ضرورية أحياناً ودون التعمق

بالدوافع والمسببات وظروف الفعل الداخلي، خاصة بالنسبة الى موضوعات الرواية الثانوية التي لا تقل أهمية، كقضية فنية، عن أهمية الموضوعات الرئيسية، وكأن الكاتبة لا وقت لديها، كما مدرسة الموسيقى التي لم ترد ان تضع وقت الدرس فلم تنتبه الى الحدث. «وشاهدوا المنظر عبر النافذة. ايقنوا بأن حادثاً وقع. ثم قالت المدرسة - استأنف عزفك من الموضوع الذي توقفت فيه»^(١٣) فكما يستمر ايقاع الحدث الخارجي تستمر الصوتائينة «وتتضخم ضجة الحشد المخنوقة بأستمرار وقد اصبحت الان بدرجة من الشدة بحيث طغت على الموسيقى، رغم ارتفاع البناية»^(١٤) ثم نقرا «أخذت الصوتائينة مجراها وتوسعت ونمت ثم بلغت نغمتها الأخيرة مرة أخرى، وانتهى الوقت»^(١٥). انه ربط واضح بين الحدث وتناميته التدريجي وتضخمه، وبين اقسام الصوتائينة وتناميها حيث العرض والتصعيد والنغمة الأخيرة. فالحدث هو الآخر قد سمعنا ببدايته وتناميته ثم نشهد نهايته حين تنزل الأم وطفلها، بعد انتهاء الدرس، لتستسلم ما جرى في المهوى القريب حيث وقعت الجريمة وانطفأت حياة امرأة. وهنا تنطفئ الشمس ايضاً في سياق طبيعي ذي علاقة بسياق الحدث، فيحل الشفق المعتم الذي يخيم على المنظر فلا يكون هناك مجال للنظر بوضوح.

من حيث التقنية المعروفة في التأليف الموسيقي والروائي على السواء، نجد ان الكاتبة هنا تستغل عناصر الموضوع الرئيسية والثانوية والجزئية وتستفيد منها وتستنفدها قدر المستطاع عبر التوليف والتخليخل والتصعيد. فالكاتبة لا تترك شيئاً، حدثاً، منظرأ، حركة، كلاماً، صوتاً، الا وتستغله من اجل بناء الشكل، اضافة الى ذلك، فإن الكاتبة تكاد تعرض حركة من خلال حركة أخرى، وحدثاً من خلال حدث آخر او منظر آخر، لا شيء يأتي عفويأ، رغم ان كل شيء في القصة نصادفه عفويأ او تلقائياً، لأن مكان الوقت نفسه لا شيء يأتي عفويأ كقضية تقنية تفرضها متطلبات الشكل او طابع العمل، وهكذا الحال في تأليف الصوتائينة حيث لا تقل عملية التوليف والصياغة والذروة أهمية عن عملية الأيحاء الأولى التي تساعد على انبثاق عناصر اللحن - الموضوع في بداية العمل. فالحبكة في القصة واضحة، مباشرة وغير مباشرة، مقصودة وغير مقصودة، هدفها خلق شيء من شيء آخر، خلق صورة فنية من حركة طبيعية او من حادث معين لا جديد فيه - بالنسبة الى المجتمع الغربي - او من حادث طارئ، لكن الجديد في العملية هو التقاط الزوايا أولاً وتعيين حدود الصنعة ثانياً، حيث تبرز قدرة الكاتب - المؤلف ومهارته في بلوغ الشكل المطلوب الذي اراده لعكس الطابع الخاص به. هنا يتم الاتحاد بين الشعور والفكر، بين الخيال والمادة، بين المضمون والشكل، وذلك عبر صنعة محكمة تتسم بالمرونة والضرورة معاً.

ان ايقاع الرواية - رغم ما أوضحنا - خفي يكاد لا يبين بشكل مباشر، لكنه مؤثر

أشد التأثير في صنعة الرواية: دلائلها المستمد، أساساً، من روح المصطلح: موديراتو كانتابليه الذي استخدمته الكاتبة عنواناً لروايتها. الفصول تعرض بهدوء وتمهل، لكنها تشحن بدفقات من المشاعر والتأملات والتأزمات التي يحس بها القارئ عبر حركات وإحياءات وحركات (الفعل الخارجي) أم الطفل التي تعيش «علاقة» مع رجل له معرفة بزوجها. لكن العلاقة تتعرض للأحباط نتيجة التأزم وحالة أم الطفل وأثر الحادث الذي يترك حالة سلبية على الأم تتضح عبر السياق. الإيقاع خفي، كأنه الإيقاع الخفي الذي تبنى عليه الحان السوناتينة، ذلك الإيقاع المسترسل، المتأزم حيناً، الهادي حيناً آخر، المعبر عن مشاعر وحالات داخلية خاصة (ذلك أن السوناتينة شأنها شأن السوناتا عمل فني يعبر عن درامية الشكل الموسيقي). وهكذا الرواية: تبدأ بهدوء وتتنامى بهدوء رغم التأزمات حيث يطلع القارئ على التفاصيل «المحددة» الداخلية المشحونة بالتغير والتلون، كما حركة المدينة واشعة الشمس، وكما الصوناتينة التي تتلون الحانها بفعل الشدة والخفوت والتصاعد والتلاشي. كل ذلك يتكون عبر اطار صورة «بانورامية» مكثفة وموحية بحالة داخلية «أم الطفل وموقفها النفسي من الحب والعلاقة والالتزام»، كما الغرض من السوناتينة التي تعبر عن المشاعر - الموضوع - التي يعايشها المؤلف أثناء وقبل عملية التأليف.

الناشيء

الهوامش

(١) موديراتوكانتأبيلة ص ١١

(٢) الرواية: ص ١١

(٣) المصدر نفسه: ص ١٢

(٤) المصدر نفسه: ص ١٢

(٥) الرواية: ص ١٣

(٦) الرواية: ص ١٤

(٧) المصدر نفسه: ص ١٤

(٨) صوناتينة: مصفر صوناته.

(٩) الرواية ص ١٥

(١٠) الرواية: ص ١٥

(١١) الرواية: ص ١٥

(١٢) الرواية: ص ١٦

(١٣) ص ١٧

(١٤) الرواية: ص ١٧

الناشيء

الناشيء

المحتويات

٥	القراءة بالاذن والعين.....
١٢	مقدمة.....
	الفصل الاول
١٥	نظرة موجزة.....
	الفصل الثاني
٢٥	علاقات تقنية.....
	الفصل الثالث
٣٣	البناء الموسيقي في لعبة الكريات الزجاجية
	الفصل الرابع
٥٣	الاثر الموسيقي في فن اندرية جيد الروائي.....
٥٤	١ - المزيفون
	٢ - انشودة الرعاة

الناشيء

٦٩	مقارنة موجزة بين (لعبة الكريات الزجاجية) والمزيفون	الفصل الخامس
٧٣	البحث عن وليد مسعود والتنويعات الموسيقية	الفصل السادس
٩٥	اثر الموسيقى في «رامه والتنين»	الفصل السابع
١١١	أسلوب ألف ليلة وليلة وفن التقاسيم	الفصل الثامن
١١٧	البحث عن الزمن الضائع والسمفونية الفنتازية	الفصل التاسع
١٢٥	الايقاع الموسيقي في «موديراتو كانتابيلة»	الفصل العاشر

التأشيرة

رقم الايداع ١٤٩٦ في المكتبة
الوطنية ببغداد لسنة ١٩٨٥

التاسعي

تصميم وتوزيع دار الفلق عصرية للمصحف والمشر

